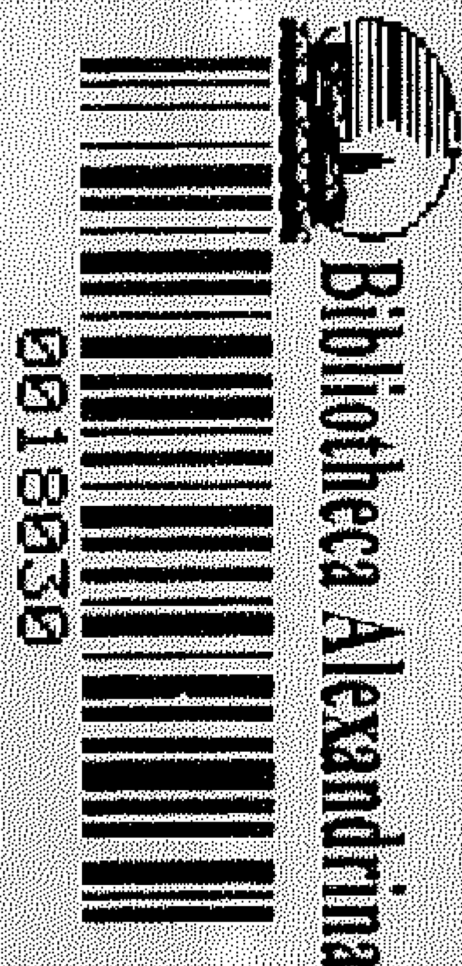
دكتور مصطفى يحيى

دراما اللوحة





تأليف

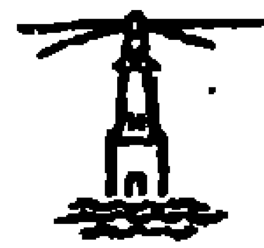
د. مصطفى يحيى

دكتوراه فلسفة النقد الفنى

عضو هيئة التدريس بأكاديمية الفنون

الطبعة الأولى

١٩٩٣



دار المعارف

الناشر : دار المعارف ١١١٩ شارع كورنيش النيل القاهرة - ج. م. ع.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وقل رب زدني علمًا﴾

صدق الله العظيم

إهداء

إلى من . . . علمني حرفًا

وأضاء للمعرفة دربًا . . . .

المؤلف

مقدمة

يتناول هذا المؤلف بالتحليل النقدى والمقارنة القيم التشكيلية فى أعمال فنانى مطلع القرن العشرين . ذات السمات الدرامية الناتجة عن تصادم قيم الفنان المثالية للحياة من حوله مع واقعه المادى المعاش .. مما دفع كثير من هؤلاء الفنانين إلى إبداع عالم فنى يتفق ويتسق مع عالمهم الذاتى الخاص .. وكما يودوا أن يبصروا الحياة من حولهم ..

وظهرت هذه السمات الدرامية فى أعمالهم نتيجة لتعقد الحياة الاجتماعية والصناعية والسياسية فى أوربا فى الفترة ما قبل الحرب العالمية الأولى وأيضًا فى المرحلة ما بين الحربين العالميتين .. ندركها فى شكل ومضمون أعمالهم وأيضًا فى أبعادها النفسية والفلسفية والاجتماعية . حيث لجأ الفنان إلى أعلاء عالمه الداخلى الخاص كرد فعل احتجاجى على الواقع الخارجى المادى .

وقد عانى الفنانين فى تلك الفترة من حالة أغتراب فنى — فكانت أعمالهم التشكيلية مرآة عاكسة لعالم الفنان الخاص الذاتى المأزوم مرددة من جهة أخرى صدى مأساة إنسان العصر تجاه تحديات حديثة قدرية لا يقوى على مواجهتها فى واقعه اليومى المعاش بل هو مدفوع لصراعها الغير متكافئ دفاعا عن المبادئ السامية والخير ضد الزيف والخداع . كأبطال التراجيديا القديمة — فقد كان شعارهم فى تلك الفترة (الإنسان خير) . وقد طاردتهم السلطات النازية فى أوربا بالاعتقال والقتل والتحقير والمنع من ممارسة الفن بل والتلخص من أعمالهم بأبخس الأثمان .

فجأت أعمال تلك الحقبة حاوية لمعادل تشكيلى لدراما الإنسان الفرد نتلمسه فى المفردات التشكيلية ورؤياهم للعالم الجديد من حولهم فتغيرت نظرتهم للحياة تبعًا لذلك فأتت أعمالهم تبحث عن الحرية المطلقة برؤيا متمردة قلقة منحازة للإنسان المواطن الفرد داخل قيم عصر التحولات السريعة ..

يناقش المؤلف فى الباب الأول أعمال الفنان (فان جوج) الثائر . بالتحليل والمقارنة من خلال منهج نقدى أما فى الباب الثانى فيتناول أعمال فنانى المدرسة الألمانية التعبيريون والتجريديون من خلال جماعات الجسر والفارس الأزرق وإتحادالفنانين الجدد والجمعية الحديثة وأيضًا فنانى الموضوعية الجديدة وغيرهم من خلال تحليل أعمال تسعة وعشرون

فنانا وعلاقة القيم التشكيلية والأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية فى أعمالهم مع أعمال الفنانين المصريون .

أما الباب الثالث يتناول بالنقد التحليلى أعمال المدرسة الفرنسية وفنانيها الوحشيون والتعبيريون من خلال أعمال ثلاثة عشر فنانا .

مستعرضًا أعمال التصوير الزيتى والرسم والحفر فى هذا المؤلف .

وفى النهاية أتقدم بالشكر العميق لكل من قدم لى مساعدة على إنجاز هذا المؤلف ومن تعاون معى فى الطباعة والنسخ والمراجعة وإخراج الصور الفتوغرافية .. ومن أمدنى بالمعلومات التوثيقية بالمركز الثقافى الألمانى والمركز الثقافى الفرنسى ومركز المعلومات والأرشيف بجريدة الأهرام ونقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة وإدارة التسجيل المرئى والميكروفيلم بالمركز القومى للفنون التشكيلية ومدير وأمناء متحف الفن الحديث بوزارة الثقافة .

وإلى لقاء فى طبعات قادمة إن شاء الله

وبالله التوفيق ،

د . مصطفى يحيى

ديسمبر ١٩٩٢م – القاهرة – المعادى الجديدة

فهرس

الباب الاول

الباب الثانى

الصفحة

الباب الثالث :

الصفحة

الباب الأول

فان جوخ الثائر

فان جوخ الثائر (١٨٥٣ - ١٨٩٠) :

من مواليد عام ١٨٥٣[١] فى (زونديرت) وهى إحدى قرى هولندا وله ست أخوة لأب قسيس .. وبدأ حياته العملية فى سن السادسة عشرة بائعًا فى محل (جيوبيل) لبيع اللوحات الفنية فى (لاهاى) .. وهنا جاء له الإحساس البسيط بالفن وعالمه .

وشاهد لوحات (رامبرانت - كورو - ميليه) .. ونقل إلى محل (جيوبيل) فى (لندن) .. ووقع فى صدمة عاطفية نتيجة لفشله فى حب فتاة (أرسولا) وقد سخرت منه عندما كاشفها بحبه .. مما أصابه بيأس غريب أدى إلى لوثة دينية أثرت على عمله فى محل بيع اللوحات .. ونقل على أثرها إلى فرع المحل فى (باريس) عام ١٨٧٦ ... وزار متاحف الفن وتأثر بالأفكار التقدمية الإنسانية .. وفصل من عمله فى سنة ١٨٧٦ ودرس (اللاهوت) لمدة قصيرة .. وعمل كواعظ دينى فى منطقة (البوريفاج)[٢] فى بلجيكا عام ١٨٧٨ وهى مليئة بمناجم الفحم والعمال هناك يعيشون فى عالم بائس بدون أى ضمانات أو إمكانيات مناسبة للحياة البسيطة أو رعاية صحية أو اجتماعية ودأب على مساعدتهم بكل الوسائل الممكنة .. وبدأ رث الثياب والمظهر كثير الانفعال وبعد عام فصل من عمله لعدم محافظته على المظهر الدينى اللائق .

وأرسل إلى أخيه الأصغر (ثيو) الذى كان يعمل فى باريس فى محل لتجارة الأعمال الفنية خطاب يذكر فيه[٣] (منذ أكثر من خمس سنوات -أو لا أعرف بالضبط كم فات من الوقت -أمضى بلا عمل أو أكاد متخبطًا هنا وهناك ... على أن الشيء الوحيد الذى يؤرقنى هو كيف يمكننى أن أكون نافعًا فى هذا العالم ؟ ألا يمكننى أن أقدم هدفا .. وأصبح مجديًا على نحو ما ؟ هناك شيء فى داخلى .. ترى ما هو ؟ ؟)

ثم يرسل له بعد أيام أيضًا خطاب يذكر فيه ..[٤] (بالرغم من كل شيء سأعاود النهوض .. سأخذ قلمي الذي هجرته في غمرة يأسي .. وأمضي قدما مع رسومي .. يبدو أن كل شيء تبدل بالنسبة لي الآن) .

وساعده أخوه بالمال البسيط طوال السنوات العشر القادمة وهي كل ما بقي من حياة فينسسنيت فان جوخ .

وأنتج رسومات .. عن حياة الفلاحين وعمال المناجم .. بإحساس عاطفي حزين . وصدم عاطفيا مرة أخرى عام ١٨٨١ مع ابنة عمه .. وذهب إلى (لاهاى) عند ابن خاله المصور (أنطون موف) وسرعان ما اختلفا لأن فان جوخ ثائر ديني وأنطون موف مقتني للمناظر الطبيعية . أكثر مما هو فنان وفي عام ١٨٨٣ عاد فان جوخ إلى بيت والديه في (نيونين) .. وكان يحمل مشكلة (ماذا يرسم)[٥] ولاحظ الفلاحين حول القرية التي يقطنها فكان يتحدث معهم ويساعدهم في عملهم .. ويقوم برسم ملامحهم وايديهم وذلك أثناء عملهم في الحقل .

وأنتج في هذه الفترة لوحتيه (الحذاء) و (آكلوا البطاطس) بطريقة خشنة وبعيدة عن أي عاطفة وذات إظلام داخلي وشحنة نفسية كبيرة .. وبعد عن العناصر التقليدية في حياة الفلاحين .. وبعد عن تأثره بالفنان الفرنسي (مليت) .

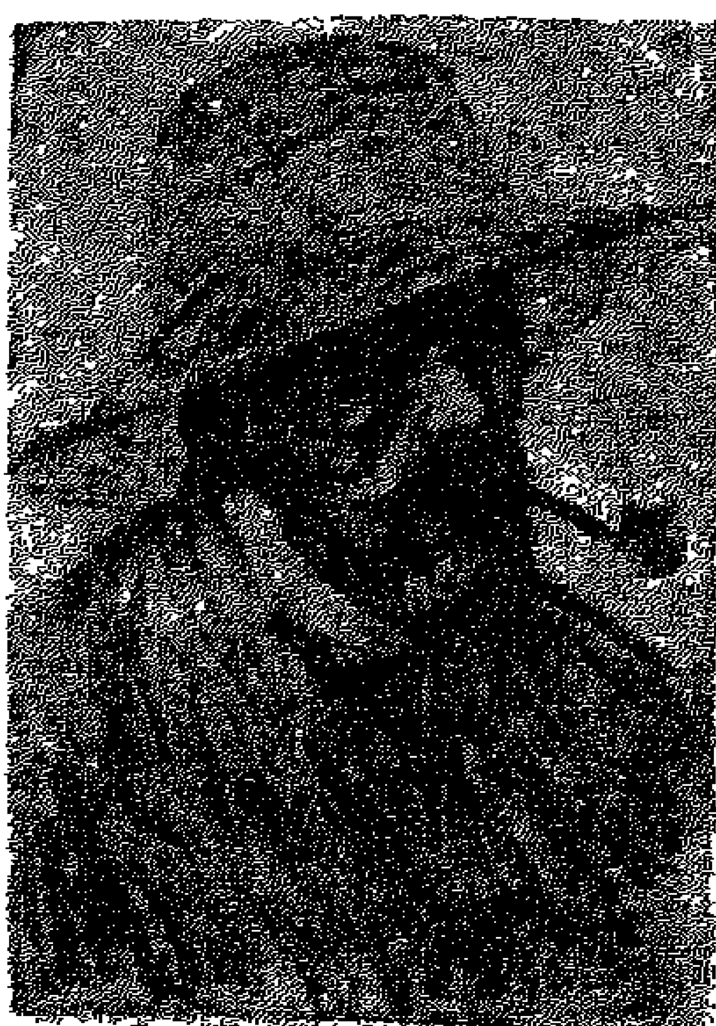
وقد وصف فان جوخ لوحته (آكلوا البطاطس) ضمن خطاباته إلى ثيو[٦] (إنني أعمل من جديد في لوحة أولئك الفلاحين الذين تجمعوا حول طبق من البطاطس في إحدى الأمسيات . وطوال هذه الأيام التي كنت أعمل خلالها في لوحتي تلك كان الأمر بالنسبة لي معركة متصلة) .

وفي نوفمبر عام ١٨٨٥ توفي أبوه واكتشف الرسوم اليابانية وأحس فيها بالتوازن والصفاء والتحق بأخيه ثيو في فبراير سنة ١٨٨٦ بباريس وتعرف بالفنانين التأثيريين الفرنسيين مثل (كاميل بيساو – هنري تلوزلوتريك – إميل برنارنت) وذلك بمساعدة أخيه وحاول بيع لوحاته لمحل (جوبيل) وتعرف على (جوجان) .. ولاحظ الذكاء والثراء الفني في لوحات التأثريين ومجموعاتهم اللونية .. وفي نفس العام التحق فان جوخ بمرسم (كورمون) الأستاذ الأكاديمي في المدرسة الأهلية للفنون الجميلة .. وعرض بعض أعماله في محل (الأب تانجي) بجوار لوحات (مونية – سيزان – لوتريك

– جوجان – سينياك – سوراة) .. ودرس لوحات سوراة وتأثر بالأسلوب التنقيطى .. وضياء ألوان التأثيرية .. ومن خلال مناقشاته الفنية مع بول جوجان اقتنع بقوة تعبير الألوان النقية .

وفى فبراير سنة ١٨٨٨ سافر إلى الجنوب (آرليس) فى منطقة (بروفنيت) باحثا عن الدفء والضياء .. وعند وصوله كان الطقس ربيعًا وانبهر بضوء البحر المتوسط .. ونقاء الجو وصفاء الطبيعة وأيضًا الشمس الحارقة الدافئة التى تتوج كبد السماء .

وأنتج مناظر طبيعية لألوان دافئة (منظر من آرليس) و (الأشجار فى الخريف) وبدأ يركب اللوحة من خلال مفرداتها مبعدا النقل من الطبيعة مثل الانطباعية بل صار المنظر يدخل مخيلته ملتهبا فى وهج الشمس إلى ذاته الذى يعود فيقذفه على اللوحة من خلال انفعال نابض بالحياة الطبيعية مثل (طبيعة صامتة مع زجاجة) .. وبالرغم من تأثره بالانطباعية فى ضربات الفرشاة لكن ضربات فرشاته كانت ذات جرأة وأعرض مساحة وأكثر انطلاقًا وحيوية .



شكل (٢)
– فان جوج
– صورة الفنان بغليون

وكتب إلى أخيه ثيو يشرح أعماله[٧] (بدلا من أن أحاول أن أنقل بالضبط ما هو أمام ناظرى استخدام اللون استخدامًا جائزًا حتى أعبر عن نفس بقوة أشد) .

ولم يكن ذلك عن طريق أسلوب التعادل اللونى الذى أتبعه الفنان سوراة – بل أندفاعا مع ثورة من العاطفة المعبرة الصادقة ليحقق ما أسماه (تزاوج الشكل واللون) كان دائمًا يبحث عن الداخل لا الخارج . عندما يصور الشمس يريد أن يصل إلى الإحساس بالدفء والتوهج ...وعندما يصور شخصًا فإنما يصور أعماقه وأجاسيسه عبر ملامحه داخل اللوحة وكذلك آماله .

وفى نشوة التحرر من الذات صور كل شيء تقع عليه عينه صور الطبيعة فى الخلاء وفى قيظ الشمس وغطت لوحاته بغلالة صفراء ملتهبة .

* أعمال فان جوخ بعد مرضه العصبى :

وبعد شهور قليلة أصبح فان جوخ فنانا تعبيرا .. ودعى جوجان أن يشاركه مرسمه فى الجنوب وذلك فى أواخر سنة ١٨٨٨ وكانت تلك الزيارة بداية لكارثة لفان جوخ فاختلافا كثيرًا فى الحياة معا داخل مرسم واحد وتوترت العلاقة بينهما .. وقبل عيد الميلاد سنة ١٨٨٨) تشاجرا معا .. وفوجئ فان جوخ بنوبة الصرع الهيستيرى تداهمه .. وقطع أذنه اليسرى .. وبعد هدوئه رسم لوحته (الرجل الذى صلم أذنه) فى يناير سنة ١٩٨٩ – وأدخل مستشفى للأمراض العقلية ورسم لوحة للطبيب (راى) الذى عالجه ورسم الطبيب ذو ظلال أسفل عينه خضراء وفم بنفسجى وعنق أحمر .. وعاودته نوبة الصرع الهيستيرى بعد ذلك وانهارت قواه العقلية وذهب إليه المصور (سينياك) .. وأدخل بعد ذلك مصحة (سان ريمى) بالقرب من (آرل) وذلك فى التاسع من مايو سنة ١٨٨٩) .. وبذلك إنتهت مرحلة (آرل) التى كانت أكثر مراحله الفنية إزدهارًا وإثمارًا وأكثرها ذاتية وأصالة وتعبيرية عما كان يصارعه من خرائب وحطام داخل جسده المعتل .

وفى التاسع من مايو سنة (١٨٨٩) كان فان جوخ فى مصحة (سان ريمى) وأنتج بها مائة وخمسين لوحة وعديد من الرسوم .

وكتب لأخيه ثيو يقول[٨] (إن عملى هو ملاذى وخلاصى .. وهو الذى ينتشلنى من هذا الحضيض الذى ألقى به إليه قدرى المحتوم) وأنتج فى تلك الحقبة لوحته عن السجناء وهى تصور فناء ضيقا فى سجن عالى الأسوار .. ويدور فى الفناء عدد من المسجونين ذو ظهور منحنيه وأرجلهم بها أغلال .. وأحد هؤلاء المسجونين الفنان نفسه وبدت على ملامحه ثورة دفينة .. وقال فان جوخ عن لوحته هذه وجميع أعماله أيضًا[٩]

(إنها صرخة أسى صادرة من أعماقى) ويرسل إلى أخيه مرة أخرى[١٠] (لقد حررت اللون حاملا إياه إلى منتهى قوته وتعبيريته) (هذا اللون ليس حقيقة محلية بل هو لون مجرد يوحى بعاطفة ما .. لقد حاولت أن أعبر بالألوان عن العواطف الإنسانية العامة .. إننى أحس إحساسا جادًا بأن حياتى هى حياة فاشلة . هو ما جعلنى أعانى عناء دفينا .. وحملنى على أن أجرى إزاء عذابى وسائل دفاع شتى : الدين – عمل الخير – الفن – وأهب نفس للرسم بحماس يتزايد كلما تزايد إحساس بأننى مهدد بنوبة مقبلة قد لا تبقى ولا تذر) .

ومن خلال آلامه وصراعه مع نوبات الصرع : صور لوحتيه (المصحة فى الخريف) و (أشجار السرور فى حقل القمح) ومناظر أخرى ذات إحساس عصبى محموم مثل شموس تدور ذات إيقاعات حادة وإحساس غامض وأشجاره أصبحت حادة ملتوية شامخة مثل (المسلات المصرية) وحقول القمح صورها من خلال قضبان نافذته بأحساس دفين بالمرارة .

وصور الفنان نفسه وهو فى مصحة سان ريمس وذلك للمرة الأخيرة ملخصًا معاناته وصراعاته وخرائبه وحطامه الداخلى فى تلك اللوحة التى تعطينا الإحساس المعبر عن قسوة المعركة التى تدور فى أعماق هذا الفنان .

وفى فبراير سنة ١٨٩٠ نشرت مجلة (الميركيو دى فرانس)[١١] للناقد (البيراوريه) أول مقالة عن أعمال فان جوخ تحت عنوان (المنسيون) وقال الناقد (إن مايميز أعمال فان جوخ هو القوة البالغة والعنف فى التعبير . إنه يسجل تسجيلا حاسما الخصائص الأساسية للأشياء . ويبسط الأشكال فى جرأة وفى ألوانه وخطوطه المتأججة بالعاطفة وإصراره العنيد على الوقوف فى وجه الشمس والتحديق إلى قرصها الباهر تتجلى قوته كفنان وجرأته كرجل .. على أنه فى بعض الأحيان أيضًا يبدو إنسانًا رقيقًا إلى أقصى حدود الرقة .. ولعل ما يميز لوحات فان جوخ ورسومه هو فهمه العميق للموضوع الذى يرسمه . وتقصيه فى غير ما كلل عن جوهر الأشياء ، وحبه الصادق للطبيعة .. ولكن هل سيقدر لهذا الفنان الأصيل الضليع ذى الروح العامرة بالضياء أن ترد إليه الجماهير بعض ما يستحقه من تقدير وإكبار فتدخل إلى قلبه السكينة ؟ .. لا أعتقد أن ذلك بالشىء القريب .. فهو إنسان جد بسيط ومتواضع ومرهف الحس .. وهى صفات

يستهين بها مجتمعنا المادى.. ولن يفهم حساسيته المرهفة إلا من كان مرهـف الحس مثله ؟

وكان يصور حقول القمح خلف المستشفى وفى سبتمبر سنة ١٨٩٠ – كتب[١٢] (أننى أرى فى هذا المكان شكل غامض يحارب مثل الشيطان فى وسط النار ليصل إلى الانتصار فى النهاية .. إننى أرى فيه صورة الموت .

. . . . وأرى أن البشرية تحصد مثل سنابل القمح الذى يحصدها ذلك الرجل .. وهكذا يكون (إذا أردت) .. ولكن ليس هناك شيء محزن فى ذلك الموت أنه يسير فى طريقه إلى ضوء النهار .. مع فيضان ضوء الشمس على كل شيء وبضوء ذهبى نقى) .

وفى عزلته فى ربيع سنة ١٨٩٠ تغلبت عليه الوحدة وفى حرارة الجنوب التى أعطته نشاطا فى بدء وصوله أعطت له الخوف أخيرًا .

وينصحه أخيه ثيو للذهاب إلى (أوفير سيرواز) ليستشير الطبيب (باول جاشيت) صديق التأثيريين ليساعده فى مرضه .

ونزل فى فندق صغير فى (أوفير) ورسم كنيسة (أوفير) بإيقاعات عنيفة أمام سماء داكنة الزرقة وسطح الكنيسة ذو جانب أحمر والآخر برتقالى ..

وعاد مرة أخرى إلى رسم الأشخاص فرسم الطبيب (جاشيه) فصوره ذو قلنسوة بيضاء وسترة زرقاء .

وكتب يقول[١٣] (إن ما يلهب حماس أكثر من أى شيء فى التصوير هو البورتريه –البورتريه الحديث إننى آمل أن اكتشف سره من خلال اللون ، رغم إننى لست وحدى فى هذا المضمار ولاشك . إن ما أريده هو هذا – أننى وإن كنت أبعد ما أكون عن أن أدعى أننى قادر على تحقيق كل هذه الأمور إلا أننى أعمـل فى سبيلهـا – إننى اريـد أن أصور بورتريهات تعطى الإحساس للناس بعد مائة عام بالشخصية الماثلة أمامهم – ومن الواضح أننى لا أحاول أن افعل ذلك من خلال الشبه الفوتوغرافى . بل من خلال التعبيرات العاطفية ، مستخدما فى ذلك فهمنا للون واستجاباته الحديثة) .

وفى تلك الفترة رسم صور ذات أفق واسع بإحساس بائس مثل (حقل القمح والغربان)[١٤] (إنها حقول واسعة من القمح تحت سموات ممطرة) .. هذا ما كتبه لأخيه ثيو وأكمل قائلا[١٥] أننى لا أحتاج أن أخرج من طريقى لأحاول أن أعبر عن الخوف والعزلة الطويلة)

ووصل التوتر العصبى لديه إلى قمته وصور مبنى البلدية فى الرابع عشر من يوليو سنة ١٨٩٠ بلمسات مرتجة وخطوط ملتوية ذات نسب غريبة ممتدة إلى أعلى .

وفى السابع والعشرين من يوليو سنة ١٨٩٠ صعد إلى أحد الروابى القريبة من أوفير ليصور حقول القمح . ومع غروب الشمس أطلق الرصاص على صدره .. وتوفى بعد يومين وذلك فى التاسع والعشرين من يوليو عام ١٨٩٠ مات فينسنيت وهو يقول لأخيه[١٦] (لا فائدة . إن الشقاء لن ينتهى أبدًا)



شكل (٧) آكلو البطاطس (٣٢,٢٥ × ٤٥ سم) أبريل – مايو سنة ١٨٨٥ امستردام – متحف ريجيكس

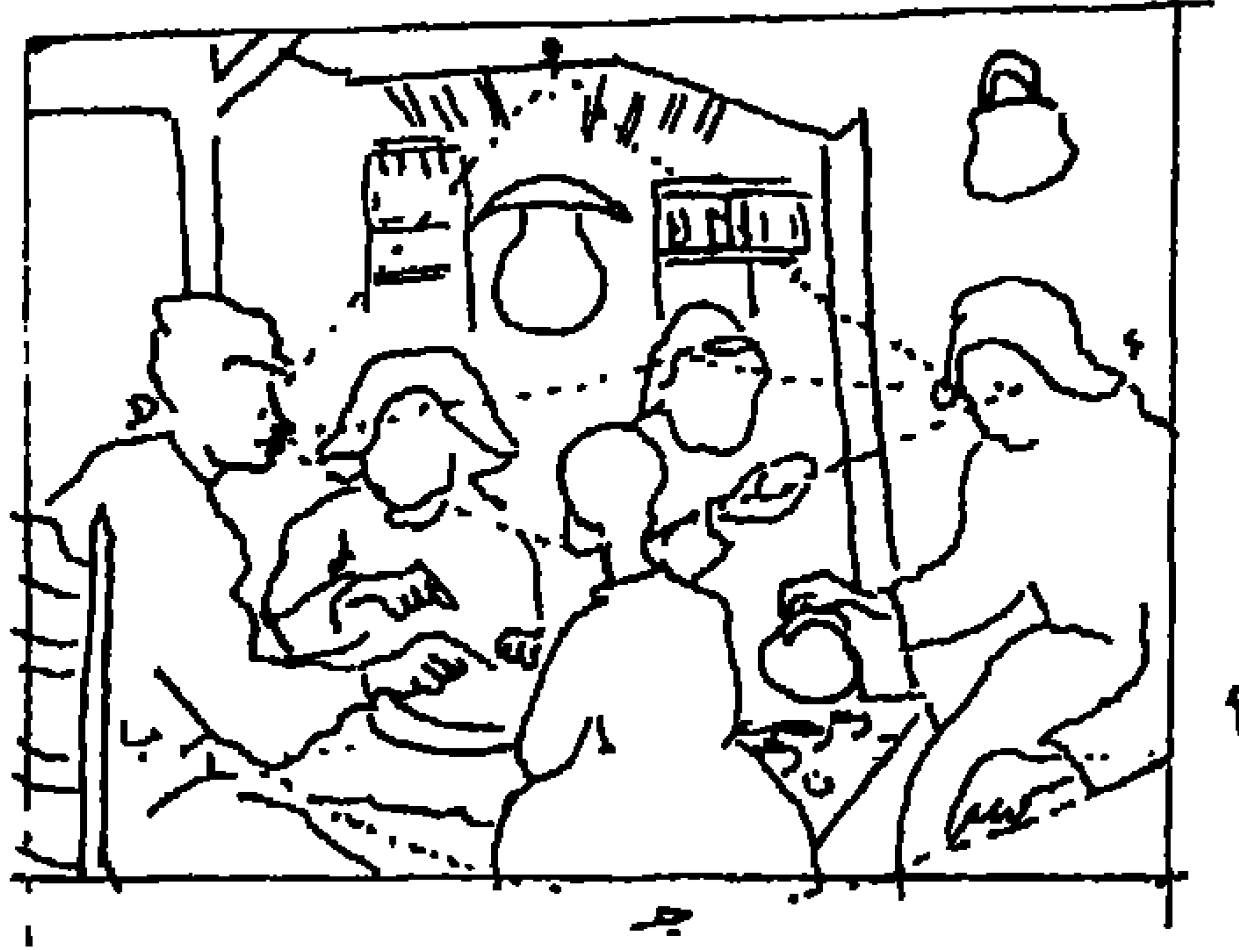
أنتج فينسنت لوحة (آكلوا البطاطس) فى الفترة ما بين أبريل ومايو سنة ١٨٨٥ – وفى نوفمبر تحرك إلى (أنتورب) Antwerpونلاحظ فى لوحة (أكلوا البطاطس) البناء الفنى المتزن من حيث النسب التشريحية العامة وطريقة جلوس هؤلاء الفلاحين لتناول وجبة العشاء فى منزلهم الريفى بعد يوم عمل شاق وتتكون هذه الأسرة من خمسة أفراد . رجلان وامرأتان وصبية تعطى لنا ظهرها يجتمعون على مائدة صغيرة وفوقهم موقد كيروسين داخل ذلك المنزل الريفى البسيط معطيا للوحة البساطة والوضوح فى جلسة جميع أفراد الأسرة ويخيم على اللوحة حالة الاكتئاب النفسى واليأس والإحساس بما يعانيه هؤلاء الفلاحون من شقة فى العمل طوال اليوم فى الحقل .. يساعد فى إعطاء هذا الإحساس المفعم بالأسى والتعاسة تلك الإضاءة الخافتة المنبعثة من موقد الكيروسين المعلق

في سقف الحجرة الخشبية والوجوه التعيسة ذات الألوان السميكة والأيدى التى لم تغسل من قبل بل أتو هؤلاء الفلاحين إلى تناول العشاء بدون غسيل أيديهم ووجوههم .. معطيا الفنان للوحته اللون الأخضر الغالب على اللوحة مع درجات متعددة من البنى الغامق والأصفر المائل إلى الحمرة القليلة .. والإضاءة فى لوحته داخلية يصدرها هذا المصباح الكيروسينى المتواضع والموضوع فى منتصف اللوحة . وأعلى منضدة العشاء الصغيرة فى النهاية يلاحظ المشاهد لهذه اللوحة حالة البؤس والشقاء المرتسمة على ملامح هؤلاء الفلاحين وأيضًا أيديهم الخشنة وملابسهم المتواضعة .. وقد نجح الفنان فى التعبير عن حياة هؤلاء الناس وما عانوه من قسوة العمل فى ظروف صعبة كما ذكر ذلك فى خطاباته لأخيه ثيو عندما تكلم عن هذه اللوحة[١٧] (إننى أعمل من جديد فى لوحة أولئك الفلاحين الذين تجمعوا حول طبق من البطاطس فى إحدى الأمسيات وطوال هذه الأيام التى كنت أعمل خلالها فى لوحتى تلك كان الأمر بالنسبة لى معركة متصلة .. لقد حاولت أن أوضح كيف أن هؤلاء القوم الذين يأكلون البطاطس تحت ضوء المصباح قد قلبوا التربة طوال النهار بذات تلك الأيدى التى يغمسونها فى الطبق لقد أردت أن اثير الإحساس بنمط من الحياة جد مختلف عن ذلك النمط الذى يحياه أهل المدينة .. لهذا فلست مهتماً حتى الإطلاق بأن تلقى لوحتى استحسان الجميع أو إعجابهم حالا .. على أن من الخطأ .. فى اعتقادى أن نضفى على لوحة ريفية النعومة التقليدية .. لو فاحت لوحة قروية بدخان الخبيز والبخار المتصاعد من قدر البطاطس حسنا — لن يكون فى ذلك عوار .. وإذا فاضت من مذود للبهائم بنتانة الروث ، حسنا إن هذا من مقتضيات المذود .. وإذا كان للحقل رائحة القدح والبطاطس أو السماد .. فهذا أمر صحى .. وبخاصة بالنسبة لأناس فى المدن .. إن اللوحة الريفية ليست بحاجة أن تكون معطرة) ..

وبذلك أراد أن يقول أن تلك الأيدى التى تأكل البطاطس هى نفسها التى حفرت الأرض فى الحقل وبها بقايا الحقل ورائحته ذاتها .. وأن تلك الملامح المتعبة البائسة لنفس الفلاحين عمال الحقول الواسعة .

البناء الفنى للوحة آكلو البطاطس :

أنتج فان جوخ هذه اللوحة فى فترة استقرار نسبى بعد عمله كواعظ فى منطقة البوريفاج المليئة بعمال الفحم والمناجم ثم انتقاله إلى البيئة الزراعية فى قرية والديه ومشاهدته



شكل (٨)
رسم توضيحي

للعمال الزراعيين ومعاشرتهم فى حياتهم العملية .. فأتى بأفضل إنتاجه لهذه الفترة ويبدو حبه للناس والاهتمام بألامهم وبؤسهم .. فنلاحظ التكوين الفنى العام للوحة (آكلوا البطاطس) أتى مترابط قوى وبسيط والحركة الداخلية فى التكوين تؤديها الأيدى والأعين والملامح البائسة .

فبنى فان جوخ لوحته من خلال محورين أساسيين على شكل مثلثين كما فى شكل (٣٦) مثلث قمته الأعلى (د و هـ) يمر بوجه السيدة التي تصب الشاى فى الأقداح مارا على المنضدة وقاطعًا وجه الرجل الذى يهم باعطاء زوجته التى تصب الشاى قطعة بطاطس وبوجه المرأة الأخرى المنهمكة فى النظر إلى وجه زوجها البائس المستغرق فى التفكير بالرغم من استمراره فى تناول الطعام .. حتى (هـ) القاعدة الأخرى للمثلث والتى تنتهى عند وجه الرجل الذى فى أقصى اليسار وأما قمة هذا المثلث فأعلى المصباح الكيروسين فى منتصف سقف الغرفة .

أما المحور المثلثى الثانى فقمته إلى أسفل (أ ب جـ) ويبدأ من اليد المنثنية اليسرى للمرأة التى تصب الشاى فى أقصى اليمين وقاعدته تمر بها مارا بخط وهى باليد الأخرى اليمنى لنفس المرأة والتى تمسك ببراد الشاى بها ثم كتف الصبية إلى نهاية التقاء ذراع الرجل والمقعد فى الجانب الأيسر أما قمته فهى ممتدة إلى أسفل فى منتصف جسد الصبية خارج إطار اللوحة إلى أسفل .

ونلاحظ أن المنضدة ذات الإضاءة الساقطة عليها من المصباح تكون شكل هندسى معين أو مستطيل (ن) فيزيد التكوين ترابطا ورسوخا يتردد معهما ذلك الخط الهندسى الوهمى الآخر وإلى أعلى والمتكون من الوجوه الأربعة ورأس الصبية فى خط وهى تحدد نظرات الفلاحين الأربعة بحيث تلاحظ هذا التردد المساحى فى مساحة المنضدة فى الأسفل

وخطوط اتجاه النظرات فى أعلاه كنوع من التأكيد على الألتقاء والتماسك فى البناء الفنى العام للوحة .

وبذلك أتى لنا فان جوخ بتكوين فني عام ذا اتزان وترابط بين مفرداته من حيث المحورين المثلثين (د هـ و) ، (أ ب جـ) ثم ذلك التطابق المتردد بين المساحة الهندسية لسطح المنضدة (ن) وذلك الخط الهندسى المتطابق معها فى المساحة العلوية (ن) فاتجاه من اتجاهات النظر والرؤوس للأربع فلاحين والصبية ويتداخل مع المحور المثلث العلوى (د هـ و) مما يعطى ترابط للبناء العام للوحة .

كما نلاحظ أن جلسة الخمس أفراد من الخارج يعطى الإحساس بالشكل الهندسى (المعين) رأسه عند مقعد المرأة التى تصب الشاى والرأس الآخر عند مقعد الرجل الممسك بالملعقة والضلعان للرجل الآخر والصبية ..

الخـــط :

أما الخط فى لوحة آكلو البطاطس فاعطى التنغيم الحركى المتداخل من خلال الفراغات فى مقعدى المرأة والرجل وتلك الأفرع الخشبية لسطح الغرفة فى خلفية اللوحة .. والتنغيم الخطى للنافذتين فى خلفية اللوحة ومقعد الرجل الخشبى يسار اللوحة وإن كان اللون الجائر والقوى والمعبر عن كل خلجات وأحاسيس الفنان بعمله الفنى قد قوض أهمية الخط فى اللوحة لأن اللون عند فان جوخ يندمج مع الشكل ويتداخل مع الخط بل يصبح اللون والشكل والخط شيء واحد يعطى شحنة انفعالية داخلية تعطى الإحساس المعبر عما يريد أن يصرح به الفنان فى وجه المشاهد وذلك واضح فى لوحة آكلوا البطاطس .

اللـون :

كان فان جوخ يبحث عما أسماه (تزاوج الشكل واللون) فنلاحظ أنه يرسم اللون يهاجم لوحاته بالفرشاة المليئة باللون من خلال ملامس لونية خشنة معطياً للون قوة ونقاء .. فنلاحظ أنه أعطى إضاءة لونية داخلية للوحة من خلال اللون مثلما فعل سيزان) وذلك من خلال درجات لونية متقاربة ومتناقضة فى ضوءها فنرى ضربات الفرشاة باللون الأصفر على وجوه الجالسين تعطى الملامح قوة وبروز على سطح اللوحة مبعداً نفسه عن التأثر بالتظليل الكلاسيكى فاللون عنده يحل مشكلة التجسيم ويبعد

نفسه عن الظلال المفتعلة فاللون يعطى الظل والتجسيم والحجم والأبعاد النفسية أيضًا .. وذلك واضح من النظرة الشاردة للفلاح فى أقصى يسار اللوحة ونظرة زوجته الحانية والمشفقة عليه بالرغم من أنهما الاثنين يأكلان ولكن الأكل عندهم شيء متكرر ومعتاد لأن نوع الطعام (البطاطس المسلوق) وجبة دائمة بعد يوم شاق من العمل .. والرجل الآخر ذو الملامح الوضاءة نسبيًا يمد يده إلى زوجته بقطعة بطاطس .. واللون أعطى للأيدى بعدا نفسيًا وفلسفيًا كبيرًا لإظهارها فى خشونة وتجاعيد وحجم غير طبيعى نتيجة لظروف عمل هؤلاء الفلاحين ونلاحظ أن الغالب على هذه اللوحة اللون الأخضر الداكن المشوب بالزرقة .. واستخدم الفنان الأصفر فى إعطاء الإضاءة الداخلية لملامح فلاحينه ومصباح الكيروسين الذى يعطى الإحساس الافتراضى لمركز التكوين الفنى فاللون فى لوحة (آكلوا البطاطس) مندمج مع الشكل ومعبر عن الخط العام للاشياء ومعطيا بعدا نفسيًا وفلسفيا باستخدامه الصريح والخشن وبصورة قوية وبدون صقل أو تلميع أو محاولة لإجراء رتوش عليه – وذلك واضح حتى فى سطح المنضدة الخشبية الخشنة والحوائط المظلمة فى الغرفة والنوافذ الحديدية الكئيبة .

أما الملمس اللونى فهو واضح من خلال ضربات الفرشاة العنيفة الممتلئة باللون معطيا تنغيم لونى أضفى على اللوحة ثراء فنى وبعدا نفسيا وهى نتيجة لشحنة العاطفة المتأججة داخل وجدان الفنان .. فى عطفه وإحساسه بالام هؤلاء الفلاحين .

الحركة الداخلية والإيقاع العام فى لوحة آكلو البطاطس :

هناك حركة داخلية هادئة يحددها المحوران الرئيسيان المثلثان (د هـ و) ، (أ ب جـ) . والترديد الإيقاعى بين المستوى العام (ن) لسطح المنضدة والمستوى الآخر المتكون من الخمس رؤوس وهو المستوى (ن) بشكل هندسى ويعطى إحساس بالثبات فى التكوين العام بتطابقه مع مثيله (ن) أما الحركة الداخلية الأخرى فهى ناتجة عن اتجاهات الأعين والنظرات الداخلية وكذلك حركة الأيدى ذات الألوان الغليظة والإضاءة الداخلية الناتجة عن استخدام اللون بطريقة مباشرة وسميكة . مما يؤكد العلاقة بين مضمون اللوحة والشكل العام لها وذلك بإعطاء الإحساس الإنسانى والبعد النفسى الحزين المتآسى وحالة الكآبة والفقر التى يعيشها هؤلاء الفلاحون .

لوحة الزواوى

$\frac{1}{4}$ ٢١ × $\frac{1}{2}$ ٢٥ – يناير سنة ١٨٨٨ استردام – متحف ريجكز شكل (١) ملون

نفذ فان جوج هذا البورتريه لجندى في فرقة (الزواوى) وهى من أصل شرقى (جزائر – أو مغرب) وتعمل ضمن الجيش الفرنسى وتمتاز بالملابس المزركشة المطرزة على الطريقة الشرقية ..

رسم هذا البورترية في باريس عقب لقائه مع (بيسارو – جوجان – سوراة – سيناك) .

وقال[١٨] (إننى لا أحب العمل بصورة سوقية – مثل هذا البورترية المبهرج ولكنه يعلمنى بعض الأشياء – وفوق كل ذلك ماذا أريد أنا من عمل هذا ...) .

وقد وصف فان جوج هذا البوترية بأنه (خشن – جاف فنيا)[١٩] ونلاحظ فى هذا البوترية لجندى من الفرقة الشرقية فى الجيش الفرنسى يرتدى غطاء رأس تركى (طربوش) أحمر فاتح وله زوائد سوداء (شراشيب) وملامحة شرقية ذو نظرة ساهمة وشعر أسود كثيف وحاجبان مستويان وشارب قصير ورقبة ممتلئة تصعد من خلال سترة داكنة تميل إلى السواد المشوب بالأزرق البروسى لها حافة حمراء تمتد إلى أسفل صدره بزرائر صفراء ... وفوقها معطف سميك يميل إلى السواد المشوب بالأزرق ومزركشة بزخارف شرقية على الرقبة تأخذ الأشكال الهندسية ألوان حمراء وزرقاء فاتحة وبنى ويحدد هذا المعطف بلون أصفر من أمام صدره وفى جانبى المعطف على الصدر وردتين بدائرة صفراء مشوبة بالبرتقالى – ويظهر (كرشة) بطنه متصدر اللوحة فى المنتصف ما بين فتحتى المعطف الأسود المحدد بالأصفر ويرتدى على (كرشه) سروال لونه أزرق فاتح ...

وفى خلفية رأس هذا الجندى مساحة خضراء صريحة لا تخلو إلا من ضربات الفرشاة نفسها .. وفى الجانب الأيمن بقايا جدار حجرى ذو لون برتقالى ومحدد تقسيمات الحجارة باللون الأبيض ومحدد نهاية الحائط بالأسود ..

ونلاحظ أن فى بورتريه (الزواوى) تأثر كثيرا (فان جوج) بصفاء ونقاء الانطباعيين فى باريس وتأكد من قوة اللون النقى وأهميته فبدا هذا واضحا فى تلك المساحة الخضراء الصريحة نسبيا ذات ضربات فرشاة جريئة ومنطلقة تتضاد مع اللون الأحمر القانى الصريح بلا ظلال تذكر لغطاء رأس الجندى ولون بشرته الصفراء المائلة للاخضرار والعينين التى بهما اللون الأزرق والأحمر والفم ذو اللون الأحمر وتلك الزخارف الملونة التى تعطى التنغيم اللونى والخطى فى آن واحد ... . تتعادل مع المساحة الداكنة السفلية لجسد الجندى فى أسفل اللوحة وتعطى إحساس بالاتزان اللونى وهناك تزاوج واضح فى المساحة العليا بين

الحائط البرتقالى وفواصله البيضاء والخلفية الخضراء الفاتحة ولون سروال الجندى الأزرق للفاتح ... وساعدت تلك الزهرتان على صدر الجندى فى تعادل المساحة الداكنة لمعطفى الجندى الداكنة ... وبذلك فتح المجال فإن جوج إلى استخدام الألوان الفاتحة النقية على غرار الانطباعيين .

وخرج عن التأثر بالفنان (مانيت) وبدأت ألوانه فى هذه اللوحة تقرب من ألوان (جوجان) فى النقاء والصراحة... والقوة.. ولكن بقى له تميزه الواضح فى ضربات الفرشاة الجريئة التى تعطى الإحساس بنقاء اللون وقوته وهذه من أهم أساليب (فان جوج) فى مراحله الأولى التأثيرية وفى لوحة البورترية (الزواوى) أعطى بعدا تعبيريا ساخنا ذا شحنة معبرة للون مما يضيف لمضمون البوترية كثير من الأحساسيس والانفعالات ..

ونرى ذلك فى نظرة ذلك الجندى الساهمة السارحة إلى البعيد إلى ربما بلاده الأصلية إلى عالمه الخاص إلى آماله وهمومه ربما .. أنها عوالم مفتوحة يدخلنا إياها اللون القوى المعبر .. عن أهم مميزات الشخصية الجالسة أمام الفنان ..

ونلاحظ ذلك الخط الأسود الذى حدد به وجه الجندى ورقبته وتلك الظلال الخضراء أسفل عينه وفمه وبذلك أعطى إضاءة داخلية من اللون فى وجه الجندى . فنرى الخط اللونى قد خطط وحدد تلك الحجارة فى الحائط الخلفى باللون الأبيض والأسود لقد فتح فان جوج آفاقا جديدة للّون النقى الصريح وما يعطى من أحاسيس وشحنات معبرة .. فى مجال البورترية والموضوعات الإنسانية .. فى لوحة (آكلو البطاطس سنة ١٨٨٥) .. ليجئ بعده (هنرى مانيس) فى لوحة[٢٠] (الخط الأخضر) ويرسم بورترية لأمه سنة ١٩٠٥ بنفس الأسلوب والمجموعة اللونية فى مرحلته الوحشية .



لوحة (الفـــلاح ينثر الحبوب)
- $31\frac{3}{4} \times 25$
- ٢٥ يونيو سنة ١٨٨٨
- (أثوورب) متحف ريجيكس
شكل (٢)

هذا الموضوع يرجع إلى بداية فان جوج الفنية ويظهر بوضوح تأثره بأسلوب الفنان ماليت (Millet) .

ويقول فان جوج (ولكن مرة أخرى أعد نفسى لأراعى الإنجازات الفنية على القماش مثلما أعمل رسم تحضيرى والذى عذبنى وجعلنى مندهشا ومشارا كأن على أن أهاجم اللوحة بجدية وسرعة.. وأنجزت لوحة هائلة.. وأحببت اللون الأصفر والسماء الخضراء بانفعال شديد والبرتقالى الملوث وقللت من الفراغ فى اللوحة.. مثل الاحتفال بآلة الشعر (أبولو)...).

ونلاحظ أن فى هذا اللوحة ذات التكوين الفنى البسيط تحمل داخلها شحنة تعبيرية كبيرة فالفلاح يسير فى اطمئنان داخل الحقول الواسعة ينثر الحب الأصفر على الحقول ومن خلفه الغربان السوداء وفى الخلفية تصعد سنابل القمح عالية فى خط أفقى من اليسار إلى اليمين وفى الأفق الواسع فى الجانب الأيسر تبدو بيوت الفلاحين وأشجارهم وفى المنتصف يظهر قرص الشمس الذهبى فى دائرة شبه كاملة تنبعث منه الأشعة الذهبية التى أحالت السماء إلى صفحة ذهبية مشوبة بالاخضرار والاحمرار البسيط من خلال أسلوب تنقيطى بسيط موحيا من خلال ضربات الفرشاة العريضة المليئة باللون النقى القوى بقوة تعبيرية وشحنة كامنة فى قوة اللون وبساطته .

فنلاحظ أن البناء الفنى للوحة بسيط . محور أفقى ممتد منطلق فى الجزء البسيط من اللوحة العلوى محدد لحقول القمح النامية ذات الألوان الذهبية وخلفها فى المنتصف يظهر قرص الشمس فى شبه دائرة كاملة يسقط على تلك الحقول ..

وفى الجانب الأيمن تبدو خلف حقول القمح بعض الأشجار الزرقاء .. وأيضا فى أقصى الجانب الأيسر خلف الحقول يبدو منزلين وشجرتين ذات ألوان زرقاء وبنى باهت ... وفى ذلك الفضاء الأمامى الضخم يسير فى الجانب الأيمن ذلك الفلاح فى حركة بسيطة ناثرا الحب ومن خلفه الغربان فى الجانب الأيسر ذات اللون الأسود وفى منتصف الحقل تبدو مساحة فارغة من اللون الأزرق المشوب بالبرتقالى المتداخل مع الأصفر ... فالتكوين بسيط – محور أفقى ممتد (حقول القمح الصفراء) دائرة فى المنتصف (قرص الشمس) مساحة حقول منبسطة يسير فى اليمين فلاح واليسار تظهر الغربان .

ونلاحظ قوة الشحنة الانفعالية فى التعبير عن اللون فى تلك الضربات الغليظة والعريضة لفرشاة فان جوج والانطلاق تجاه الطبيعة بلا حدود . فأعطى للون قوة وانطلاق . فأصبح اللون متداخلا مع الشكل والخط والإيقاع والتوتر والترديد معا ...

فنلاحظ أنه صور الفلاح بنفس اللون الأزرق البروسى المتداخل مع الأسود متقاربا فى لون الحقل الذى يسير عليه وأعطى له ظلا لونيا داكنا على الأرض عكس اتجاه الشمس ولم يغفل ملامحه ولا أطرافه بل لخصها فى تعبير لونى بسيط وكذلك قبعته التى تتقاطع مع المحور الأفقى المحدد لحقول القمح الصفراء الذهبية والسماء ذات اللون الذهبى المضيئ فى إشعاعات تنقيطية من ضربات فرشاة معبرة بصدق عما يحس به الفنان من حرارة منبعثة من قرص الشمس ..

فأعطى لنا الفنان الإيقاع المنغم لتربة الحقل عن طريق ضربات الفرشاة المتداخلة باللون الأزرق والبرتقالى والأسود والأخضر فى إيقاع لونى متوتر يوحى بتلك التربة (المحروثة حديثا) .. وكذلك أعطى التعبير والإحساس بالمنظور واتساع الحقل وذلك بأن جعل ضربات الفرشاة القريبة إليها كبيرة والأخرى فى حجم أقل وبذلك أعطى الإحساس بالبعد والاتساع .. والأسود الخاص بلون الغربان أعطى تضادا مناسبا مع قرص الشمس الذهبى والسماء الملتهبة ...

ونلاحظ أن لوحة (الفلاح ينثر الحب) شكل (٢) تختلف عن مثيلتها من لوحاته مثل لوحة (المقهى فى الليل) التى نفذت فى شهر سبتمبر من نفس العام ويقول (إن فى مثل هذا المقهى يحس الإنسان بالضياع ..) وقد نجح فى التعبير عن هذا الإحساس بالنسبة للوحة (المقهى فى الليل) الذى كان يرسم فيه رجال البريد وغيرهم ... أما فى لوحة (الفلاح ينثر الحب) فانطلاق الفنان متأثرا بالطبيعة وما تعطيه فى قوة فى التعبير بأسلوبه المنطلق بإحساس لونى صادق عما يحس به تجاهها .. فالحقول واسعة والغربان تطير والتربة حرثت حديثا والشمس ساطعة بلون ذهبى على حقول القمح الباسقة والمنازل فى الأفق البعيد — إنه رأى الطبيعة بعين جديدة وعبر عنها بأسلوب جديد واستخدم اللون بتكنيك أعطى له الانطلاق والقوة المعبرة فقد نجح الفنان فى استخدام اللون برؤيا جديدة فتحت آفاق جديدة فى تناول موضوعات الطبيعة من بعده ..

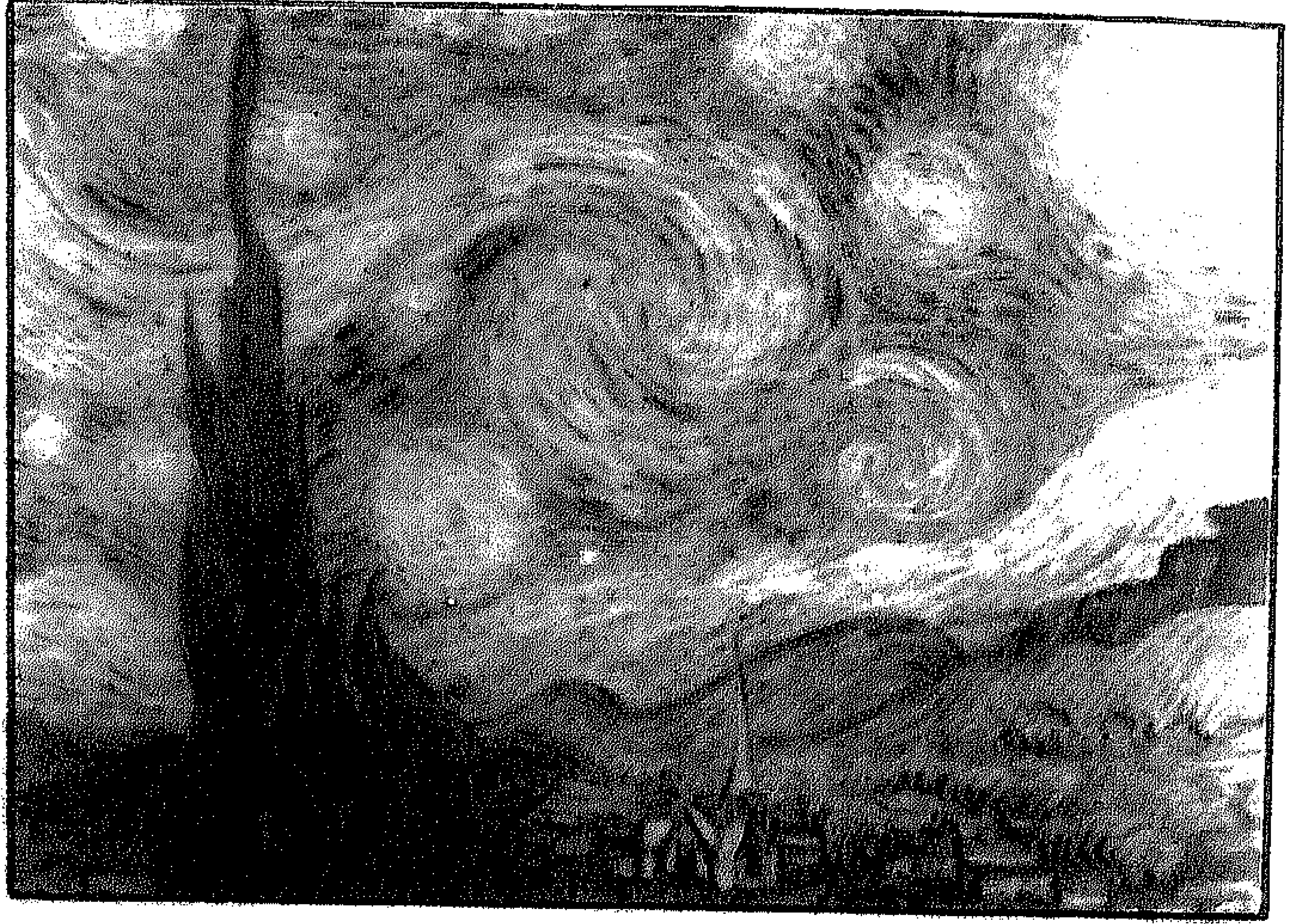
لوحة ليل النجوم

$28\frac{3}{4} \times 62\frac{1}{4}$ – يونيو سنة ١٨٨٩ – متحف الفن الحديث – شكل (٥) **(ملون)**

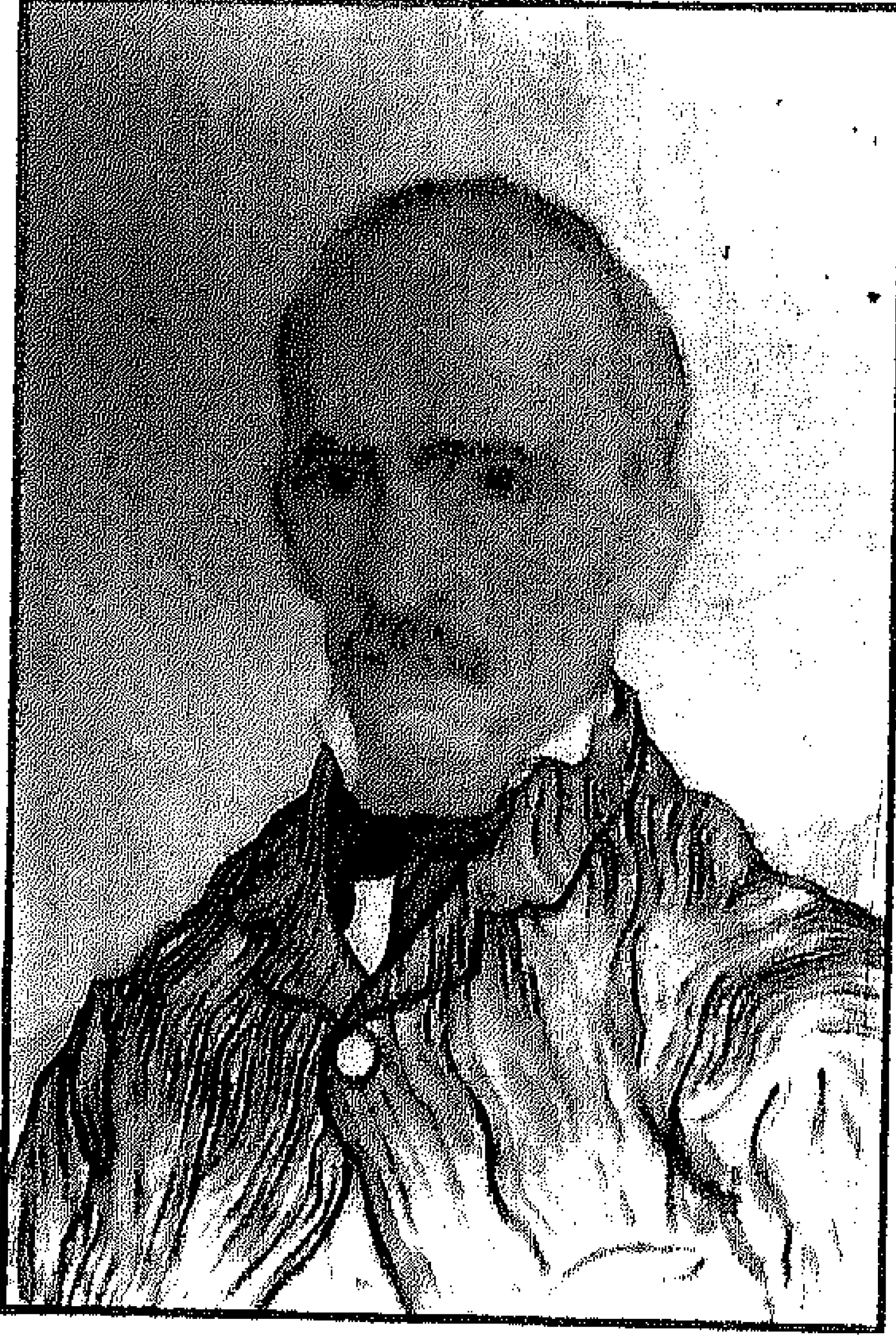
انتج فان جوج هذه اللوحة فى فترة بداية شعورة بالوحدة والاكتئاب وبداية نوبات الصرع التى كانت تداهمه وتستنزف قواه .. فأنتج لوحات محمومة وجبال تصارع هاماتها السماء الداكنة التى تظهر فيها نجوم هى شموس ملتهبة .. تعطى بإحساس بالاضطراب والتشتت الذهنى والجسدى الذى يعانى منه الفنان .. وأصبحت لوحاته أقل إضاءة وألوانه قاتمة واختفى اللون الأصفر الذهبى وتحول إلى برونزى قاتم وكذلك الأحمر القرمزى فأصبح بنى داكن ... واستخدم الأزرق البروسى الداكن بكثرة وأصبح الايقاع الداخلى فى لوحاته أكثر درامية وحدة .. وعبرت أعماله عن الغموض والجاذبية المتوترة الحادة المفعمة بالوحدة والمرارة .. فلوحة (ليل النجوم) كانت نتاج لهذه الفترة المتوترة من حياته .

وقد كتب لأخيه ثيو (لقد استأنفت العمل – هذا الصباح تأملت العالم من خلال نافذتى لمدة طويلة ... قبل الشروق .. بلا أمل ولم تظهر تباشير الصباح – رأيت النجوم كبيرة فى كبد السماء ... رسمت بدون اهتمام بالأزرق البروسى كما هو ... معبرا عن التآلف والانسجام بقوة .. وشعرت فى نفس الوقت بتميزى وأحسست بذاتى بقوة ... أننى لا أكره الأسلوب العاطفى ...) وفى الأيام التالية كتب (... رسمت لوحة ليل النجوم ..) وأخذته مرة أخرى ثورته العصبية التى لازمته وأوصلته إلى أسلوب خشن غائر الملمس ... يعبر عما بداخله من صراعات وتوترات نحس بها ونلمسها فى نماذجة وأعماله فى تلك الفترة .

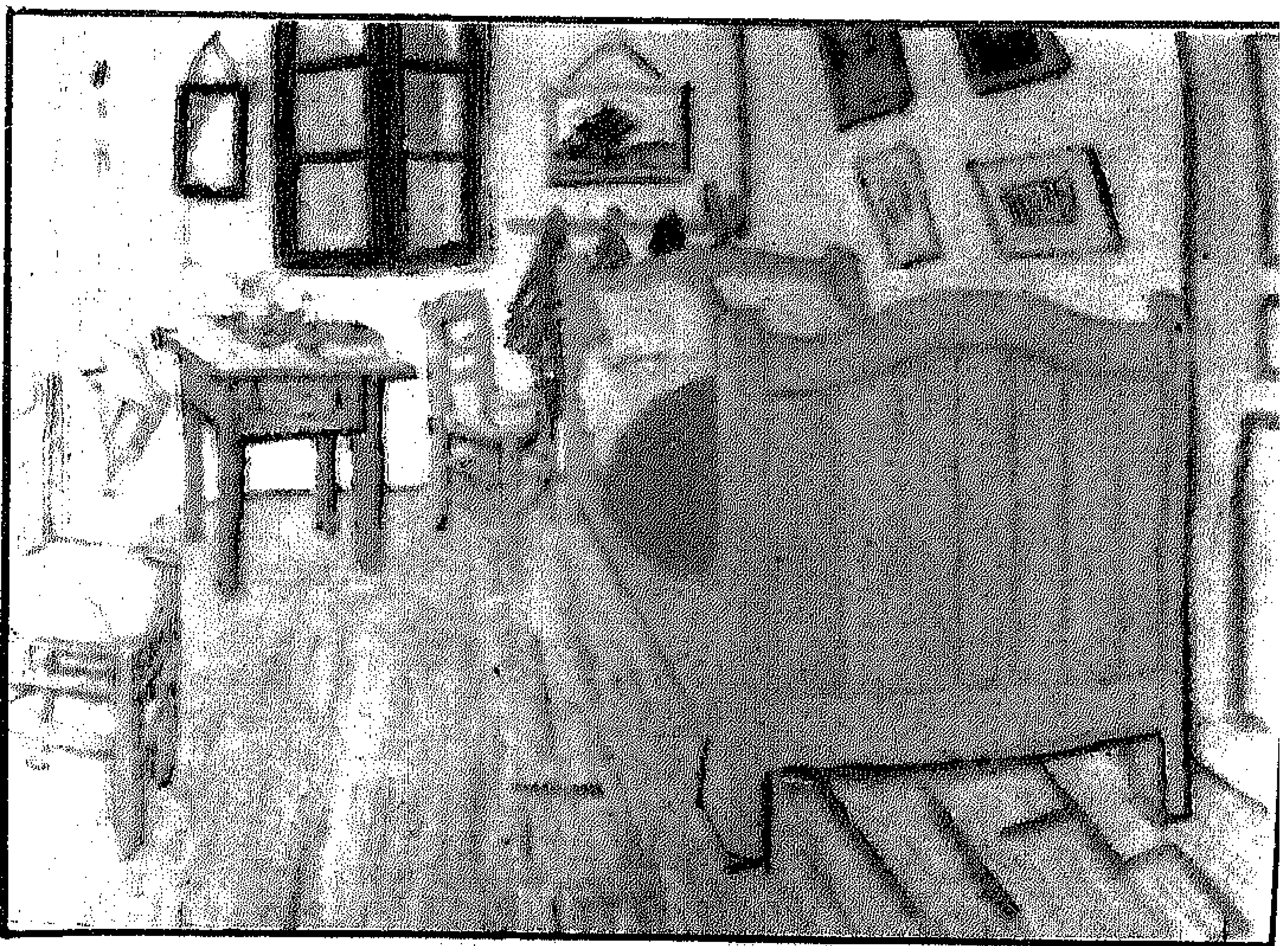
ونلاحظ أن البناء الفنى للوحة (ليل النجوم) هو عبارة عن فراغ تشكيلى هى السماء وبها عديد من النجوم أو الشموس الدوارة وهذا الفراغ يأخذ المساحة العلوية من اللوحة ويتسع من الجانب الأيسر ... وتنحدر تلال الجبال من الجهة اليمنى إلى اليسرى وأسفلها الأشجار وأسطح البيوت المتداخلة .. ويصعد من الجانب إحدى شجيراته بحجم كبير فى الجانب الأيسر تصل إلى نهاية سمائه وتتقاطع مع شموسه الدوارة فى حركة ترددية وزوائد حادة متصاعدة ككتلة لهب معطيا بذلك حركة داخلية فى التكوين العام للوحة ... تعطى الإحساس الدرامى المتوتر ..



شكل (٥) ليل النجوم
- فان جوج - ١٨٨٩



شكل (٨٣) صورة شخصية للممرض
المعالج - فان جوج - ١٨٨٩



شكل (٤) حجرة نوم الفنان - مى آرليس
فان جوج - ١٨٨٨



شكل (٧٠) فتاة باريسية من مونا مارتر
كيس فون دونجن - ١٩٢٠

حواشى الباب الاول

(١ ، ٣) د . نعيم عطية – حصاد الألوان – ص ٩ ، ص ١١ .

(٢) R. H. Fuchs. Dutch Painting - P. 169 .

(٤، ٥ ، ٦ ، ٧) د. نعيم عطيه – حصاد الألوان ص١١ ، ص١٢ ، ص١٦ .

(٨، ٩، ١٠، ١١) د. نعيم عطية– حصاد الألوان – ص٢١ ص٢٢ ، ص٢٤ .

(١٢، ١٤، ١٥) A . H . Fuchs - Dutch Painting - P . 172

(١٣، ١٦، ١٧) د . نعيم عطية – حصاد الألوان ص ص ٢٦ ، ص ٧٢ .

(١٨، ١٩) Phaidon - Van Gogh - 1979 - p.170

(٢٠) راجع أعمال هنرى ماتيس – القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية – د. مصطفى يحى – دار المعارف

الباب الثانى

المدرسة الالمانية

مقدمة :

تأسست الإمبراطورية الألمانية فى الثامن عشر من شهر يناير عام ١٨٧١ وبذلك بدأ عهد جديد فى أوروبا كما يؤكد ذلك المؤرخين والاحداث فاعتبر عامى (١٨٧٠-١٨٧١)[٢١] نهاية عصر وبداية عصر جديد لأوروبا وأصبحت الإمبراطورية الألمانية الموحدة حقيقة ثابتة نتيجة لانتصاراتها فى الفترة (١٨٦٣-١٨٧١) .

وأصبح (غليوم) (الإمبراطور الألمانى) وتكون مجلس (البندسرات – Dundesrat) أى المجلس الأعلى ومجلس (الريخستاج – Reichstage) وهو المجلس الشعبى ... وتولى الحكومة مستشار الرايخ (بسمارك) لدولة ألمانيا التى وصل تعدادها إلى ٤٩ مليونا فى عام ١٨٩٠ ونمت الزراعة والصناعة والتعدين وتطور جيشها بسرعة عالية .

وازدهرت الحركة الثقافية وفُتحت الحدود بين الدول المجاورة كنوع من الثقة فى قوة الدولة والجيش فكثرت رحلات الفنانين والمفكرين ... وتم انتقال وتبادل فنى بشكل غير رسمى فى صورة زيارات إلى فرنسا وإلى ألمانيا ودعوات لإقامة المعارض الجماعية بالتبادل بين البلدين ..

فنرى عام ١٨٨٨ يسافر (نولد) إلى باريس ويقابل (سنياك) و (بولا ميدرسون بيكر) تلك الفنانة التى أتت إلى فرنسا للمرة الأولى عام ١٩٠٠ ثم الثانية ١٩٠٦ وينشأ اتصال حقيقى بين التعبيرية الفرنسية والتعبيرية الألمانية .

وفى عام ١٨٨٩ يقام للمرة الأولى فى برلين معرض لأعمال (جورج سوراة – سنياك – كرووه) فى القاعة الأهلية للفنون .

وفى عام ١٩٠٠ تباع لوحة لسيزان فى برلين – ويقام عام ١٩٠٤ معرض لأعمال سيزان تحت إشراف (بول كاسيرير) وتقيم (جماعة الجسر) فى درسدن معرض لأعمال (فان جوج) و (جوجان) عام ١٩٠٦ .

وفى عام ١٩٠٩ يقام معرض آخر لأعمال (فان جوج) فى ميونيخ . وفى عام ١٩١٠ يدعى المصورين الشبان الألمان (براك – لى فوكونيه – ديران – بيكاسو) لإقامة معرض لأعمالهم فى ميونيخ ..

وفى عام ١٩١٧ يدعى من قبل جماعة (الفارس الأزرق) كل من (روسوة – روبرت ديلونى – مالدوانييه) .

ويقوم بول كلى وفانيجر وأوجست ماك وفرانس مارك بزيارة إلى باريس بدعوة من روبرت ديلونى عام ١٩١٣ .

وفى عام ١٩١٤ يقام معرض كبير لأعمال (مارك شجال) فقد تم تبادل فنى بين فرنسا وألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى .

ومن أهم المراكز الفنية فى الحركة الفنية التعبيرية فى ألمانيا هى (جماعة الجسر) التى تأسست فى درسدن عام ١٩٠٥ من الطلاب – دارسى الهندسة المعمارية فى درسدن وهم (أرنست لودويج كيرشنر – فرتز بلايل – أريك هيكل – كارل شميت روتلوف) وأنشأت جماعة (الجسر) علاقات مع فنانى فيينا وباريس – وأنتجوا رسوما حفرية على الخشب والمعدن وأعمالا نحتية ودرسوا الفن البدائى والأقنعة الإفريقية واهتموا بالحفر الخشبى وأصبحت أعمال الحفر الخاصة بهم من أهم مميزات إنتاج الجماعة . وكانوا يجتمعون للعمل فى مرسم (هيكل) .. بصورة جماعية ويذهبوا فى الصيف ليعملوا معا فى بحيرة بالقرب من المدينة وفى الشتاء يرسموا فى درسدن . وذهبوا إلى بحيرات (مورتيزيرج) .

ودعوا الفنان (نولد) للانضمام لهم ثم انضم (ماكس بخستين) و(اكسيل جالين كاليلا) السويسرى – وكذلك الفنان (كوتوا إمييه) وبعد ذلك انضم (أوتوملر) .

وبعد ست سنوات من العمل والنشاط وإقامة المعارض يتجه كل فنان إلى أسلوب خاص به وحلت الجماعة فى مايو (١٩١٣) بعد أن حققت أهدافها للفنانين وللفن الألمانى.

إتحاد الفنانين الجدد بميونخ :

وأعلنت مجموعة من الفنانين هدفها من ذلك الاتحاد الجديد وهو[٢٢] (... تنظيم معارض للفنون فى ألمانيا والخارج وتثبيت أثرنا بالمحاضرات والنشرات والوسائل المشابهة ..) .

وتكون من (اليكس فون جولينسكى – اليكساندر كانولدت – أدولف أيربسلو – ماريان وبرفكن – واسيلى كاندنسكى – جابريل مونتر) وكاندنسكى رئيسا لهذا الاتحاد وانضم لهم العديد من الموسيقيين والراقصين والفرنسيين فى محاولة لجذب العناصر الثورية القلقة إليهم مشاركة بهم فى أعمال معارضهم التى أقاموها فى (سنة ١٩٠٩ ، سنة ١٩١٠ ، سنة ١٩١١) وفى ديسمبر سنة ١٩١٢ يحل اتحاد الفنانين الجدد بميونيخ .

وجماعة (الفارس الأزرق) بميونيخ تكونت من (فرانز مارك – جابريل مونتر – أوجست ماك – وسيلى كاندنسكى – ديلونى – هنريك كامندونك – جين بلونستيل – الموسيقىأرنولد سكونيرج – أيوجين كاهلر – اليزابيث أيستين – الأخوين برليجوك ...) وعرضت الجماعة تحت بهو (ثانهو) عام ١٩١١ – وفى نفس الوقت أقيم معرض اتحاد الفنانين الجدد الثالث الذى اختلفوا معه .

وكان اتصال الفارس الأزرق بالفنانين خارج الحدود فانضم لهم (بولى كلى – جولينسكى – ماريان ويرفكن – كوين ...) ودعوا العديد من الفنانين الفرنسيين للعرض كضيوف .. ودرسوا الفن الشعبى وفنون الأطفال والفن البدائى وانضم لهم موسيقيين أمثال (أرنولد شونبرج) وصدرت نشرات جماعة الفارس الأزرق وتبادلت هذه النشرات مع (الجسر) وقد توصلت جماعة (الفارس الأزرق) إلى تجميع الكثير من العناصر الفنية الثورية داخل ألمانيا وخارجها عن طريق الدعوات بعيدا عن النظرة القومية المحلية ... وكانت نشراتهم ذات قيمة ثقافية فنية فى الفن التشكيلى والموسيقى مثل مقاله (الصوت الأصفر) لكاندنسكى والموسيقى (شونبيرج) و (برج) و (يدبرن) . وبعد الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ اتجه كل فنان في طريقه الخاص برؤيا جديدة .

ونرى (أوسوز – Osthaus) يأسس (صالة الشعب) عام ١٩٠٢ فى مدينة (هاجن) فى بلاد الراين كمعرض ومتحف للشعب . وضم العديد من أعمال فان جوج وجوجان وسيزان وماتيس ومونش مثيرا التذوق الفنى فى تلك المنطقة الصناعية .. وأسس (أوسوز) رابطة (محبى الفن والفنانين فى ألمانيا الغربية) فى مدينة (دوسلدروف) ونشر (كارل فينين) (احتجاج الفنانين الألمان) ومعه عديد من الفنانين الألمان الأكاديميين وهاجموا الاهتمام بالفن الفرنسى وسيطرته على المتاحف والمعارض من جانب متحف (صالة الشعب) .

وأقيم معرض فى بون سنة ١٩١٣ تحت عنوان : (نهضة التعبيريين) ومن أهم فنانى رابطة (محبى الفن والفنانين) ، كريستيان رولفس – هنريك نوين – وليلهم موزجنر) .

ونرى جماعة برلين القديمة (١٨٩٨–١٩١٤) تنحل بعد خلاف على رئاسة الجمعية عندما فاز (بيكمان) برئاسة الجمعية وطلب نولد من الرئيس السابق (ليبرمان) الاستقالة وانسحب سبعة وعشرون فنانا من المعرض التالى لعملية الاقتراع هذه .

وتكونت جمعية (برلين الحديثة) (١٩١٠–١٩١٦) . وأقيمت (الجمعية الحديثة) فى سنة ١٩١٠ ببرلين تحت رئاسة بخستين .. ولكن بعد معرضهم الرابع يدب الخلاف الفنى بين الأعضاء . وحلت الجماعة . وانسحب منها أعضاء جماعة (الجسر).

الناقد هيروارث والدين :

ويظهر (هيروارث والدين) كمدافع عن الفن التقدمى فى برلين وينشئ محلة (العاصفة – Der Sturm) فى مارس سنة ١٩١٠ (وكانت توزع من أعدادها الأسبوعية حوالى ثلاثون ألف نسخة .

وإنشاء صالة للعرض ملحقة بالمجلة وأقام معرض لجماعة الفارس الأزرق وللفنان النمساوى كوكوشكا وأيضًا أقام معرضه الثانى للفنانين المستقبلين .

ووجه الدعوات للفنانين الإيطاليين والفرنسيين وأقيم حوالى المائة معرض داخل ألمانيا وخارجها فى لندن وطوكيو واسكندنافيا .. وتنشأ مجلات أخرى مثل (الفعل Aktion) لتساهم فى الحركة الفنية الألمانية المتطورة .

ويظهر الفنانين المنعزلين عن التجمعات الفنية الجماعية أمثال (أوسكار كوكوشكا – ليونيل فينجر – الفريد كوبن – لودويج ميدنر – أيجون – سحيل – كارل هوفر – (بولا – هود رزرون – بيكر) – ايرنست بارلاخ) وكان لهم الأثر الكبير فى الحركة الفنية فى ألمانيا وخارجها .

وفى أوائل سنة ١٩٢٢ يدعى إلى إجراء حوار حول (هل من طبيعة جديدة) ويبرز من هذا الاتجاه الفنانين الشبان (أتوديكس – جورج جروسز – ماكس بيكمان – لوفيس كورنيث) وبعض فنانى المستقبلية والتكعيبية والمذهب الدادى والتجريديين .

ويقام فى (مانهايم) عام ١٩٢٣ تحت عنوان : (الموضوعية الجديدة) أو (المادية الجديدة) فى رؤيا جديدة وأسلوب جديد لما بعد الحرب العالمية الأولى وما خلفته من

دمار للإنسانية ولم تـؤت بـالسلام والرفاهيـة بـل ازدادت الأزمـة الاقتصاديـة والسياسيـة والاجتماعية تعقيدا فنشأ اتجاه الموضوعية الجديدة للنظرة للحياة برؤيا أكثر موضوعية بعيدا عن الهواجس والأحلام والعاطفة الطبيعية التى أضحت بعد الحرب نوع من الاستهزاء بمن ينادوا بها بعد ظهور قوى الدمار والبطش والعدوان فلابد من نظرة جديدة وبشيء من الموضوعية للعالم حول الفنان وبنوع من الدقة والريبة والارتباط بالحقيقة المادية .

اختفاء شعار (الإنسان خيّر) :

ونشأت جماعات عديدة لها الصبغة السياسية واختفى شعار التعبيريون (الإنسان خَيّر) ليحل مكانه شعار (الإنسان حيوان) الذى أعلنه (جورج جروسز) وهو مؤسس (الجماعة الحمراء) فنرى اتجاه الموضوعية الجديدة يتميز بالبيانات السياسية والهجوم الحاد والجمعيات الفنية ذات الخلفيات السياسية الواضحة .. إلى أن يصل إلى السلطة (حزب العمل الاشتراكي الوطنى) الألماني وعرف (بالنازى) فى سنة ١٩٣٣ بقيادة (أدولف هتلر) لتبدأ مرحلة مطاردة واضطهاد الفنانين المتقدمين فى ألمانيا والبلاد التى احتلها أثناء الحرب العالمية الثانية ويعيش الفنانين مراحل الإرهاب والاعتقال والتعذيب فى تلك المرحلة (١٩٣٩-١٩٤٥) ... ثم بعد الحرب ومجيء السلام يرد الاعتبار للفن والفنانين الألمان الأوربيين ويعترف بدورهم فى خلق فن القرن العشرين .

ومن أهم الجماعات والتجمعات فى تطور المدرسة التعبيرية الألمانية :

أولا : جماعة (الجسر) – درسدن – (١٩٠٥-١٩١٣) .

ثانيًا : اتحاد الفنانين الجدد – ميونيخ (يناير ١٩٠٩ – ديسمبر ١٩١٢) .

ثالثًا : الفارس الأزرق – ميونيخ (ديسمبر سنة ١٩١١-١٩١٤) .

رابعًا : صالة الشعب سنة (١٩٠٢) (رابطة محبى الفن) دوسلدورف – (١٩٠٩-١٩١٣) .

خامسًا : الجمعية القديمة – برلين (١٨٩٨-١٩١٤) .

سادسًا : الجمعية الحديثة – الفنانين المنعزلين – برلين (١٩١٠-١٩١٦) .

سابعًا : فنانى الموضوعية الجديدة – مانهيم (١٩٢٣) .

ثامنًا : معرض الفن المنحل – ميونيخ (١٩٣٣-١٩٤٥) .

أولاً : جماعة (الجسر) – درسدن ١٩٠٥–١٩١٣

عندما كانت الحركة الوحشية تتلمس طريقها الفنى فى باريس عام ١٩٠٥ ألف أربعة من الشبان المتحمسين جماعة (الجسر) فى (دريسدن) بألمانيا وبعد الاعتراف بها أصبحت أول جماعة تعبيرية فى ألمانيا .

وهؤلاء الأربعة :

١ – أرنست لودويج كيرشنر .

٢ – فريتز بلايل .

٣ – أيرك هيكل .

٤ – كارل شميدت روتلوف .



وثيقة (١) – ملصق خاص بمعرض جماعة الجسر
– أريك هيكل سنة ١٩١٢

وكانوا يدرسوا العمارة فى (دريسدن) وليس لديهم برنامج فنى محدد أو دافع محدد لتكوين جمعيتهم الفنية ولكن حبهم للرسم والتلوين وإيمانهم بطاقتهم الفنية ورغبتهم فى الانطلاق كان دافعهم لتكوين الجمعية . وكان كيرشنر وبلايل يدرسان معا العمارة منذ سنة ١٩٠١– ١٩٠٢ فى دريسدن وكان يرسمان معا وترك الرسم بلايل بعد ذلك واتجه للهندسة المعمارية .

وتقابل هيكل فى دريسدن سنة ١٩٠٤ مع كيرشنر وبلايل وأيضا تقابل معهم شميدت روتلوف فى نفس المدينة أثناء دراسة الهندسة المعمارية . وفى عام ١٩٠٥ تفرغ كل من هيكل وروتلوف للرسم بعد نجاحهم فى اختبارات الهندسة المعمارية فى نفس العام... أطلقوا على أعمال تولوز لوتريك الحجرية المنتجة عام ١٩٠٠ ولوحات الفنان كراناش Cranach وأعمال (دورر – Durer) الحفرية وبيهام Beham ولوحات ريمبراندت (Rembrandt) .

وشاهدوا نقوش سكان جزيرة بالو (Pulau) فى متحف (الانتوجرافيين) وتحمس لهذه النقوش كيرشنر . واطلعوا على أعمال الإيطاليين أمثال دافنشى – مايكل أنجلو ... ورسومات وكليشهات هيركلز شيجرز H. Seghers وكان فى نفس الوقت ماتيس فى باريس مهتم بالتماثيل الزنجية وتأثر بيكاسو بالفن القوقازى القديم .. وتأثر جوجان بالأسطورة البدائية . وأثرت على جماعة (الجسر) تلك المعارض العديدة التى أقيمت فى (دريسدن) ففى أوائل عام ١٩٠٥ عرض (الجاليرى أرنولد) خمسين لوحة لفان جوج بعد وفاته بخمسة عشر عاما ومائة واثنان وثلاثون لوحة للفنان بجلين Belgain وللفرنسيين ما بعد التأثيرية فى سنة ١٩٠٦ أمثال موليس دينس M. Denis وجورج سيورات Georges Seurat هنرى أدموند H. Edmand إيميل برنارد E. Bernard جوجان Gauguin وفيليكس فالوتون (F. Vallatton) وعرض (مونخ) عشرين لوحة فى نفس العام .

وفى سنة ١٩٠٧ شاهدوا التأثيريين وما قبل التأثريين الفرنسيين مثل سيسلى (Sisley) ودنيس (Dehis) مونية (Manet) بيسارو (Pissarro) .

وفى نفس العام أقام الجاليرى أرنولد معرضا لفنانى فيينا المتمردين وأعضاء من (دار الفنانين Hause of artists) والمستقبلين وبه حوالى ٣١٧ لوحة رسم ونحت وأعمال خشبية وكليشيهات .

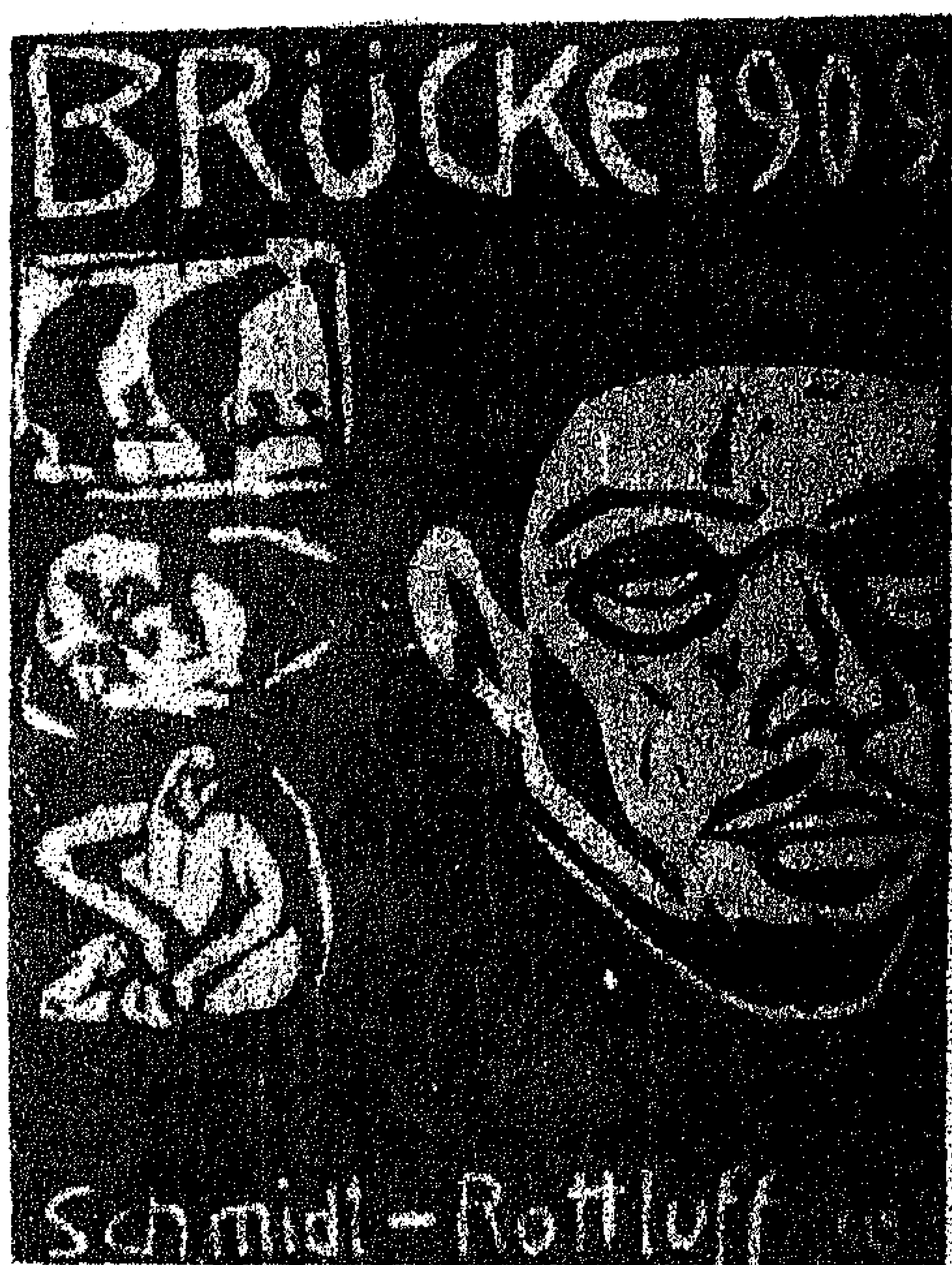
وأنشئت جماعة الجسر علاقات فنية مع جماعة النحاتين فى فيينا .

وفى عام ١٩٠٨ عرض (ريختر) مائة لوحة لفان جوج . وفى نفس العام أقيم معرض للفنانين الشبان الفرنسيين ضم : فلامينك – فان دونجن (Van Dongen) وجورين Guerin وفريز Friesz .

واستطاع فنانى الجسر بأسلوبهم الدؤوب أن ينتجوا أعمالا فنية ذات قيم تشكيلية ورفضوا أى توجيه فنى وحافظوا على نقاء وبساطة مشاعرهم . ونجحوا كرسامين أكثر مما هم مهندسين معماريين .. وحددوا أهدافهم ورفضوا المثالية التقاليدية والمهارات المدرسية وكان مفهومهم للفن أنه[٢٣] (إبداعية أصيلة وليست نمطا أو أسلوبا يتبع – وهدفهم هو شيئا يؤمن به ولا يمكن تعلمه) وهدفهم جوهر الفن فى الشكل واللون وذلك دفعهم إلى الاهتمام بالناحية الجوهرية فى النقش على الخشب وحققوا به أعلى درجات من التعبير الفنى وبذلك أصبح الحفر على الخشب مجالهم المميز وأوجدوا الحلول التشكيلية الناجحة فى التعبير عن المضمون العام للموضوع بامكانيات تشكيلية راقية وأنتج كل من كيرشنر وهيكل وشميدت روتلوف أعمالا حفرية أعطت للجماعة الشخصية المتفردة لها .



شكل وثيقة (٢) دليل مجمع لمستنسخات الحفر الخشبية سنة ١٩١٢ – أرنست كيرشنر



شكل وثيقة (٩) غلاف نشرة دورية لجماعة الجسر سنة ١٩٠٩

وقد عرف كيرشنر النقش على الخشب حيث قال[٢٤]

(إن الرغبة التى تقود فنانا إلى النقش ربما تكون إلى حد ما الجهد لكى يسيطر على الطبيعة الفريدة والغير معروفة للرسم كشكل ثابت ودائم . ومفهوم آخر لها هو أن المعالجات الفنية تدرب قدرات الفنان التى لا يستخدمها فى حرف الرسم والتلوين النشيطة ....

إن العملية الآلية للطباعة تعطى الوحدة للمراحل المنفصلة للعمل . إن مهمة إعطاء العمل شكله يمكن أن تمتد كما يشاء الفرد دون أدنى مخاطرة . كما أن لإعداد عمل قطعة لمدة أسابيع أو شهور له جاذبية هائلة إذ تجعل من الممكن تحقيق أقصى تعبيرية وإتقان للشكل دون أن تفقد اللوحة نقائها .. إن الجاذبية الغامضة التى أحاطت بالطباعة فى العصور الوسطى – لا زالت – يمكن أن يحس بها أى شخص يمارس النقش بجدية وينفذ كل مرحلة من العمل بيديه ...) .

وفى منطقة الطبقة العاملة فى دريسدن أقام هيكل مرسما له فى (Berlinrstraree) وكان محل (قصاب) .. ورسمت الجماعة هناك بكل حرية الموديلات والكراسى والمناضد وأدمجوا الرؤيا بالذاكرة والخيال .. ونفذوا تصميمات المراسم وصنعوا الأثاث وملؤه بالزخارف ورسموا لوحاتهم على أسقف أستوديوهاتهم ، وتبادلوا الأفكار الفنية فيما بينهم فنرى لوحة أنتجها فنان من المجموعة ينفذها آخر حفرا على الخشب .

واحتفظت المجموعة ببعض الإنتاج الفنى لأفراد الجماعة .. وكانوا فى الشتاء يرسمون فى دريسدون وفى الصيف غالبا يقتربوا من بحيرة بالقرب من المدينة وكان أول معرض لهم فى مصنع المصابيح فى (لوب تاو) فى (سيفرت) بالقرب من دريسدن سنة ١٩٠٦ .

جماعة الجسر تضم غير الفنانين :

ودعا مؤسسو جماعة الجسر الجمهور ليصبحوا أعضاء فى الجمعية (أعضاء سلبيين) باشتراك سنوى قدره ١٢,- مارك .. وكانوا يمدوهم بالنشرات والتقارير والمطبوعات السنوية عن نشاط الجمعية .. وعن طريق هذه المطبوعات انتشرت مفاهيم جماعة الجسر . فكان هيكل وكيرشنر ينفذا رسوماتهم على الخشب ويطبعوها على الورق فى صورة مطبوعات فنية ومن المعروف أن جميع النسخ للأصل الواحد غير متشابهة بدقة فكان يصر الفنان شميدت أن يوقع على كل نسخه بعد طبعها .

وتم لقاء بين بخستين وهيكل وكيرشنر عام ١٩١٠ وذهبوا إلى بحيرات (موريتيزبرج – Cuoritzlunrg) بالقرب من دريسدن فرسم العاريات فى الخلاء وأجساد الحيوانات فى سوق الخيل .. وأنتجوا عدد كبير من الاسكتشات والرسوم التى تحمل تلقائية التعبير نتيجة عدم التقيد بثبات حركة (الموديل) بل بتغير أوضاعها باستمرار .. ونقلوا هذه الاستكشات إلى القطع الخشبية والقماش الملون .

وكانت موضوعات لوحاتهم عن السيرك وحفلات الموسيقى ومظاهر الحياة والعاريات وبعدوا عن تسمية أعمالهم بأصحابها بل يطلق على اللوحة المكان أو المناسبة ... وأرسلوا دعوة إلى الفنان (نولد Nolde) للانضمام للجماعة وكان قد تقابل معهم فى (الجاليرى أرنولد) فى دريسدن فى سنة ١٩٠٦ وأبدى رغبة فى الانضمام لهم . وكتب خطاب الدعوة شميدت روتلوف[٢٥] (لندخل إلى الموضوع مباشرة . إن الجمعية المحلية للفنانين والتى تسمى (الجسر Bruck) تعتبر شرف عظيم لها أن تجد لديها القدرة على أن ترحب بك عضوا بها .. بالطبع إنك تعرف القليل عنا كما كنا نعرف القليل عنك قبل معرضك فى (الأرنولد) والآن من أحد أهداف جماعة (الجسر) أن تجذب إليها كل العناصر الثورية الناضجة – وهذا هو معنى اسم (الجسر) والجمعية أيضا تنظم عددا من المعارض كل سنة ترسلها فى جولة فى ألمانيا لكى تجنب الأفراد المتاعب الاقتصادية . ومن أهدافها الأخرى إقامة صالة عرض بأنفسنا – وهى مطمح لنا لأننا لم نحصل بعد على المال – والآن أيها العزيز نولد فكر كما تحب وفيما تحب – إننا نأمل أن يكون هذا العرض هو الثمن المناسب لعواصفك فى اللون ، مع عمق الاحترام والإجلال (فنانو الجسر ..) واستمراميل نولد عضوا بالجماعة لمدة عام ونصف عام .

وفى عام ١٩٠٦ التحق بالجماعة كونوا أمبييه C. Amiet السويسرى وأكسيل جالين كاليلا من فلندا لوقت قصير ، وفى صيف سنة ١٩٠٦ انضم ماكس بخستين للجماعة . وفى سنة ١٩٠٨ انضم فرانز فولكن .« N.F. Nolken » والذى ولد فى هامبورج سنة ١٨٨٤ لفترة قصيرة وذهب لباريس ليدرس مع ماتيس .

وفى سنة ١٩٠٩ ترك (بلايل) المجموعة ليتفرغ للعمل التجارى . والتحق أتو موللر (Mueller) بجماعة الجسر بعد رفض أعماله فى معرض برلين سنة ١٩١٠ هو ونولد وبخستين وأسسوا (الاتحاد الجديدة) برئاسة بخستين وفى عام ١٩١١ انضم للجماعة فنان من براغ هو (يوهميل كبوسكا B. Kuliska ولكن بدون اتصال قوى مع الجماعة .

وفى سنة ١٩٠٨ دعى (كيس فان دونجى K. V. Dongen ليعرض معهم .

وفى عام ١٩١١ أى بعد حوالى ست سنوات من تأسيس جماعة (الجسر) أصبح كل فرد من الجماعة له أسلوبه المميز نتيجة لاختلاف تفاعلاتهم مع الأحداث الجديدة . ونتيجة لهذه الاختلافات كون كل من كيرشنر وبخستين معهد (التوجيهات الحديثة فى الفن) وأسموه[٢٦] (الموبم) (Muim- imstiute) وهى اختصار للأحرف الأولى لاسم

المعهد السابق ... ومنى هذا المعهد بالفشل واشتركت الجماعة فى معرض (سندربند) (فى كولون سنة ١٩١٢) بجوار الفن الفرنسى الألمانى المعاصر .

ودب الخلاف بين أفراد الجماعة حول فكرة الانسحاب من معرض (برلين الجديد) وعارض بخستين هذا القرار وانسحب من الجماعة . وأرسلت خطابات تعلن قرار حل جماعة (الجسر) وذلك فى مايو عام ١٩١٣ وأرسلت أيضا إلى (الأعضاء السلبيين فى الجماعة (غير الفنانين) .



شكل (٣) وثيقة - مجمع للحفر الخشبى (لكرونيك) - تصميم ارنست كيرشز

إرنست لودويج كير شنر (١٨٨٠ - ١٩٣٨) Ernst Ludwig Kirohner

ولد فى ٦ مايو سنة ١٨٨٠ فى (أشافنبورج) وكانت حياته كفاحًا فى طريق التجريب الفنى ويعتبر من أهم أعضاء حركة (الجسر) واكتشف إمكانيات عديدة للنقش على الخشب وعلاقات الألوان فيما بينها .. ونفذ الكليشهات الخشبية لملصقات معارض (الجسر) .

وقال : (إن الغاية الوحيدة للفن هى التعبير عن الحياة بدرجات لونية وباشكال بسيطة بطريقة الفرنسيين .. وذلك فى الفترة التى تأثر بها بمعارض ما بعد التأثيريين الفرنسيين التى أقيمت فى ألمانيا فى (ميونيخ) سنة ١٩٠٣) .

وكان بداية حياته متأثرًا بالمدرسة الوحشية الباريسية منذ الرابعة والعشرين وحتى نهاية حياته فى سنة ١٩٣٨ ظل إرنست لودويج كر شنر أمينا على إحساسه الفنى واسلوبه الاختزالى فى الفن ليعلن فى آخر أيامه (إننى أصور بأعصابى وبدمى) .

ولقد كان كيرشنر من مؤسسى (الجسر) مع (هيكل وبلايل) وشميدث روتلوف بنشاط وحساسية مفرطة وأنتج رسوما طباشيرية فى اول حياته الفنية وبالألوان المائية .. ولقد أنتج أكثر من ألف لوحة زيتية ورسًما خشبيًا محفور ولوحات مائية وطباشيرية .

ودرس الهندسة المعمارية فى دريسدن (١٩٠١) وأنهى الدراسة المعمارية فى سنة ١٩٠٥ مع (بلايل) واتجه بلايل بعد ذلك إلى العمل التجارى بعيدا عن الفن .

وبجانب ملصقات جماعة (الجسر) ضم نموذج (الكرونيك) Chronik بحيث نراه يدمج النص مع الرسوم الإيضاحية مع كليشهات الغلاف .

وأعجب بالشاعر الألمانى التعبيرى (جورج هايم . G. Heym ونفذ حفر خشبى له وأنتج رسوم توضيحية لأشعاره منما عن تذوق حقيقى للشعر الألمانى التعبيرى .

وفى أيام الحرب العالمية الأولى نراه يصور شخصيات قريبة منه أمثال الشعراء : هايم Heym شترنهايم S ternhim الفريد بولن A. Doblin المعمارى فان دى فيلد وبائع اللوحات الفنية فى فرانكفورت (سيكمنر – Schames وعالم النفس وأحد تلاميذ مدرسة سيجمند فرويد – العالم بنزوانجر B. Wanger وعالم الآثار بوتوجراف Bothograph

وبعد إنهاء دراسة تكنيك هوسكول Technicke Hohskul فى درسدن سنة ١٩٠١ ذهب سنتين دراسيتين فى ميونيخ سنة ١٩٠٣ – ١٩٠٤ وهناك تعرف على طراز (الجوجند ستيل) .

وفى سنة ١٩٠٣ شاهد معرض مابعد التأثريين الفرنسيين والبلجيكيين والتى أقامته جماعة (لفالانكس) فى ميونخ والتى كان ينزعمها كاندنسكى واشترك فى هذا المعرض كل من (سيجناك – تولوزلوتريك – فالتون – فان ريسلبرغ – فان جوخ .. وآخرين) .

ويقول كيرشنر فى معرض مذكراته عن تلك الفترة فى رسالة إلى صديقه كورت فالينتين[٢٧] (هل تعلم أنه فى سنة ١٩٠٠ واتتنى فكرة جريئة لتجديد الفن الألمانى ؟ وقد فعلت .. لقد واتتنى الفكرة عندما كنت فى معرض جماعة ميونخ بمدينة ميونخ

حيث تركت فى الصور أعمق انطباع بسبب عدم إيحائها بمحتواها وأسلوبها المفتقد للإحساس العام .. ففى داخل اللوحة شرائح شاحبة لاحياة فيها ولا بريق .. وفى الخارج كان تدفق الحياة الحقيقى . ولم لا يرسم هؤلاء السادة هذه الحياة بما يجرى فى عروقها من حياة ؟ إنهم لم يستطيعوا ذلك لأنها لا تتحرك .. وإذا نقلوا إلى داخل مراسمهم فستكون وضعًا وليست حياة .. وأحسست بالدافع يصرخ داخلى (حاول) وفعلت ولا زلت أفعل .

. . . وفى البداية كنت فى حاجة إلى اكتشاف أسلوبا لاستيعاب كل شىء وهو فى حركته .. وكان الحل فى رسوم ريمبراندت . Rembranotفى المتحف القومى بميونخ التى عرفتنى كيف أمارس احتواء الأشياء بسرعة وبخطوط جريئة حيثما كنت واقفا وماشيا .. وفى البيت عملت رسوما أكبر من الذاكرة .. وبهذه الطريقة تعلمت كيف أرسم الحركة ذاتها ووجدت أشكالا جديدة .. بنشوة وسرعة مثلت كل شىء كنت أراه واردت أن امثل الأشكال بطريق أكبر وأوضح .. ولهذه الشكال أضفت ألوانا نقية مثل نقاء الشمس .

وجذب انتباهى معرض الانطباعيين الفرنسيين المحدثين لاحظت خفوت الألوان .. ودرست نظرية اللون المعتمد على العين .. ووصلت إلى نتيجة عكسية بمعنى أن الألوان الغير متممة والمتممة نفسها لابد أن تولدها العين وتعطى إحساس بثراء الألوان بصورة أوضح .

. . . وقد ساعدتنى معرفتى لطباعة الكليشيهات الخشبية التى تعلمتها فى سن الخامسة عشر من والدى على أن أعمل أشكالا أبسط وأكثر ثباتا وعدت إلى درسدن وأنا مسلح بهذا) .

وأنتج كيرشنر موضوعات مثل رسوم شخصية لأصدقائه والسيرك وحفلات الموسيقى واهتم بالجسد العارى وتأثر بالتأثيريين الفرنسيين وفان جوخ فى لوحة (بحيرة فى حديقة) سنة ١٩٠٦ .. واهتم بنظرية البعدين وملئ مساحة الصورة وكان دأب البحث عن الحرية المطلقة فى العمل الفنى .. ووصل إلى طريقة اختزالية فى الخط أسماها الهيروغليفى .. وقد انتج كيرشنر لوحة (مستحمات عند بحيرات مورتيبريج) سنة ١٩٠٩ وأيضًا لوحة (خطوط الترام فى درسدن) سنة ١٩٠٩ .

وقد تمكن كيرشنر من المقدرة على الاختزال والحذف للعناصر العامة للوحة بدون التأثير على البناء الفنى العام والأسلوب الخاص به كفنان فى بساطة واضحة ومساحات ممتدة ذات بعدين والوان نقية واضحة ونلاحظ فى لوحة (فنانة رومانية سنة ١٩١٠ متخذًا أسلوبًا هيروغلفيًا[٢٨]). متأثرًا بالتصوير المصرى القديم الجدارى فى رسم العين واضحة واسعة بالمواجهة والوجه فى الاتجاه الجانبى وتلك الرموز الهيروغليفية الهندسية المختصرة مثل كتابات قدماء المصريين المعروفة باللغة (المصرية القديمة -الهيروغليفية) .



شكل (١٤) - فنانة رومانية - كيرشنر - ١٩١٠

ونراه ينتج لوحته المشهورة (نصف عارية تضع قبعة سنة ١٩١١) والتى وصل فيها إلى مستوى فنى متمكن فى اللون ونجح فى إيجاد توافق بين اللون الأحمر والأزرق والأسود مع الأرجوانى والأحمر وكذلك الأزرق المخضر والأحمر من البنى ودرجتين من الأخضر وأيضًا نراه يستخدم الأصفر من لون (أكسيد الحديديك) محدثًا إيحاءا عن الناحية الفنية بأسلوب متميز مثل أميل نولد (Nolde) وأيضًا مثلما فعل (هنرى ماتيس) ..

وقد ساعده فى ذلك إكتساب الخبرة من الفنان (أتوموللر) عندما تعرف عليه سنة ١٩١٠ وتعلم منه استخدام الألوان الممزوجة بالغراء أو البيض .

والذى ساعده فى العمل على أسطح كبيرة بسرعة وأيضًا بتشجيع من (أريك هيكل) عمل رسومات حفر على الخشب فى أسلوب بسيط ونراه يخلط الألوان الزيتية بسائل البنزين لتجف سريعا ويعمل عليها مرة ثانية وبسرعة .



شكل (١٣) امرأة نصف عارية
– كيرشنر – ١٩١١

وفى سنة ١٩١١ ينتقل كيرشنر إلى برلين وقد وصل إلى مرحلة التمكن الفنى من أسلوبه الخاص ببساطة التكوين وقوته واختزال عناصره إلى أبسط مفرداتها .

وفى لوحة (النساء الخمس فى الشارع) سنة ١٩٣١ نراه يؤتى بألوان الأصفر والأخضر فى تزاوج مع الأسود معطيًا الأساس العضوى لأجسام هؤلاء النسوة فى استدارة ونحافة مثل طيور وهمية بأسلوب إختزالى فى تكوين رأسى ممتلئ بالعناصر حتى فى الخلفية الضيقة للوحة .

وفى صيف سنة ١٩١٣ يسافر كيرشنر إلى جزيرة البلطيق . وعند إندلاع الحرب العالمية الأولى إنهارت قوى كيرشنر النفسية والعصبية وحطم الشكل الإنسانى فى إحساس خائف من هول الحروب . ولجأ إلى إدمان الخمر فى محاولة للهروب من واقع أزمته تلك الأزمة التى دمرت فان جوخ من قبله ونراه ينتج لوحة (المدمن سنة ١٩١٥) كصورة شخصية له وقال (رسمتها فى برلين بينما القوات العسكرية المزمجرة تمر من تحت نافذتى ليلا ونهارا) .

ونراه فى هذه الفترة ينتج رسومًا خشبية وكليشيهات سلسلة (قصة مجنون العظمة – بيتر شلميهل) فى أسلوب عصبى ونفسى مضطرب وعند بلوغه الأربعين نصح بالسفر إلى سويسرا للاستجمام العصبى فى سنة ١٩١٧ .. وأنتج فى سنة ١٩١٩ لوحة (ليلة شتاء يضيئها القمر) ذات خطوط إيقاعية ماثلة وألوان فضية مشوبة بالأزرق والوردى والأحمر والأخضر فى رؤيا مفعمة بحب الطبيعة الجديدة فى سويسرا – وأنتج بعدهما

لوحات عن وادى (دافوس Davos) وذهبت إيقاعات كيرشنر الجريئة التى ظهرت فى مرحلة برلين ولكن بنفس القوة المحركة الديناميكية السابقة وبثبات وشفافية لونية واضحة وانتج فى تلك المرحلة تصميمات أقمشة ومنسوجات الملابس فى استخدام جديد لفنه وبذلك فتح اتجاه جديد لموضوعية فنية ليعلن فى سنة ١٩٢٣ (إننى أرى إمكانية نوع جديد من الرسم . إن الأسطح الممتدة هى الهدف الذى كنت دائمًا أصبو إليه) .

ويضع نهاية لحياته بانتحاره فى سنة ١٩٣٨ بعد مطاردة قوات السلطة (النازية) له ولرفاقه التعبيريين داخل وخارج المانيا .



المرأة الزرقاء المضجعة ذات القبعة القشية ١٩٠٨ - ١٩٠٩ زيت على خشب ٦٨ × ٧٢ سم - متحف برلين - شكل (١٢)

أنتج أرنست لودويج كيرشنر لوحة (المرأة الزرقاء والمضجعة ذات القبعة القشية فى الفترة مابين ١٩٠٨ - ١٩٠٩ بعد مشاهدته لمعرض التأثيرين ومابعد التأثيريين فى ميونخ وتوصله إلى نظرية معاكسة لنظرية التأثيريين فى الألوان المكملة والغير مكملة .. واهتمامه باللون النقى الصافى المتفجر .. فأتى بتلك اللوحة برؤى جديدة فنلاحظ البناء الفنى فى اللوحة مسيطرة عليه جسد المرأة المضجعة فى ميل محورى من أسفل الجانب الأيسر إلى أعلى الجانب الأيمن بجسدها المشوق ذا اللون الأزرق على وسادة صفراء فى خلفية خضراء ويبدو بالأفق البعيد بقايا أشجار وتلال خضراء فاصلا بين الأرض الخضراء والأفق البعيد بتفجيرات لونية حمراء .

فالتكوين بسيط فى الشكل قوى فى المضمون التشكيلى .. فاللون مسيطر على الإحساس العام ويعطى الإيحاء بالخط وهناك التنافر والتضاد اللونى الذى يحدث التصادم والمفاجئة

فجسد المرأة ذا لون أزرق قوى محدد بخط لونى أحمر قانى وأسود متداخل معه محددا النسب التشريحية لجسد المرأة فى تقابل بين الساقين والساعدين إلى الأمام والرأس إلى أعلى قليلا فى وضع استرخاء .. فنلاحظ أن الأزرق والأحمر مع التأثيرات السوداء خلق نوع من التضاد اللونى مع لون الوسادة الصفراء الصريحة المتداخل معها الأحمر الأرجوانى بلا تظليل بل بضربات فرشاة جريئة بسيطة مما أعطى لجسد المرأة الوضوح والثبات داخل التكوين ونلاحظ تلك القبعة القشية الصفراء ذات الإطار الأسود على خلفية الأفق الخضراء وذلك التنغيم الخطى اللونى للأعشاب الخضراء الداكنة بضربات من الفرشاة السوداء والحمراء معطيا الإحساس بالأعشاب .

ونلاحظ أن ضربات الفرشاة الجريئة المملوءة بالألوان المختلطة أعطت الإيحاء بالخط بتدفق سريع وبسيط وتلك السماء الزرقاء الداكنة أوجد تزاوج قريب بين الأزرق والأخضر والأحمر الأرجوانى والأخضر الصريح والأسود بلا درجات مهدئة بل فى تصارع لونى مثير متأثرا بالمدرسة الوحشية ذات السيادة التامة للون ولكن بإحساس تعبيرى فى ضربات الفرشاة السريعة المثير .. فنلاحظ أن فى تلك اللوحة ثورة لونية سببها ذلك التضاد المثير للألوان المتنافرة والمتجاورة داخل إطار اللوحة ولا يفتهل علينا الأسود وتأثيره فى زيادة التوتر والتنغيم داخل الإحساس العام للوحة فى ملامح المرأة وشعرها الأسود وإطار القبعة وتحديد مراكز الأنوثة فى جسدها وأيضًا فى الأعشاب والأفق البعيد المترامى . حتى أنه أعطى ظلا أسود للساق المرتفعة عن الوسادة الصفراء .. فى ضربات جريئة من فرشاته .

إنها ثورة لونية تعبيرية من كيرشنر .. ونلاحظ هدوءه فى لوحة (عارية فى حجرة فرانز) سنة ١٩١٠ .. وأيضًا فى لوحة (نصف عارية تضع القبعة) سنة ١٩١١ حيث الاتزان والسيطرة على اللون والتوفيق فيما بينها فنلاحظ فى لوحة (نصف عارية تضع القبعة سنة ١٩١١) شكل (١٣) ذلك الهدوء اللونى فى الخليفة الزرقاء الباهتة الهادئة المشوبة باللون البنفسجى وتلك القبعة الشفافة والخط الأسود الدقيق المحدد لجسد المرأة العارى وأيضًا الأحمر المزخرف لردائها المتجه فى دائرية بسيطة على جسدها والأصابع المحددة بالأسود فى رقة وبساطة ونزوح الفنان إلى التفاصيل الهامة وتبسيطها معطيا تدرجات لونية لجسد المرأة لتظهر النسب التشريحية فى الثديين وما يتبعها من لون داكن نسبيا فأتى بالاختزال البسيط للشكل والحركة وحتى فى ملامح وجه المرأة أعطى البساطة فى الخط المعبر فانتج لوحة تعتبر نموذجا لفنانى (الجسر) فى تلك المرحلة من إنتاجهم الفنى .

لوحة (صراع) ١٩١٥–حفر على الخشب ملون ٣٣,٥ ×٢١ (بيتر شميل) – كيرشنر شكل (١٥)



إن لوحة (صراع سنة ١٩٥١) حفر ملون على الخشب هى إحدى رسومات الفنان كيرشنر فى سلسلة أعماله عن قصة (بيتر شميل) تلك القصة التى تعبر عن صرخة الإنسان فى وجه القوى الغاشمة التى تستنزفه بصفة دائمة .

إنها قصة شاب مثقف (بيتر شميل) فقير باع ظله إلى عجوز طاغية مقابل كيس من الذهب لا يفرغ .. وبعد ذلك يقع الشاب فى حب ابنة فلاح فقيرة .. ولا يتمكن من الزواج منها لأنه بدون ظل .. وتعرض العجوز الشريرة عليه أن تعديد له ظله مقابل أن يعطيها روحه .. ويقع الشاب فى صراع مرير يمزقه بين روحه وحبه .. ولكن ينتهى الشاب إلى الرفض ويبقى فى المجتمع الإنسانى مرفوض يسير على هامش الحياة بلا ظل أو بصمات إنسانية ذاتية ذلك مقابل الذهب . إنها قصة مصورة تصور المزاج التعبيرى فى مأساة ودراما مؤثرة لذلك الشاب الذى فقد ظله وإنسانيته مقابل المادة .. وفى تلك اللوحة المسماة صراع سنة ١٩١٥) يعبر الفنان عن حالة التصارع الداخلى لبطل قصة وهو فى الحقيقة ذاته الفنان فقد صور نفسه بطلا لتلك الرسوم المسلسلة وذلك بالمقارنة بلوحته الذاتية (المدمن) سنة ١٩١٥ فنرى الشبه الواضح بين الصورة الذاتية ولوحة (صراع سنة ١٩١٥) ولا عجب أنها لنفس الفترة التى اتسمت بعصبية الفنان إبان الحرب العالمية الأولى .

فنرى الخطوط مشوشة وخشونة الأسلوب ظاهرة وبقايا تأثير أدوات الحفر والقطع على سطح الخشب وتعمد الفنان عدم صقل العمل حتى يوحى بالتأثير المأساوى وأن

الصراع دائم والعمل الفنى لم ينتهى العمل منه ولم يصقل بعد لأن المأساة مستمرة . ونلاحظ التضاد الشديد بين الأبيض والأسود والملامح الخاصة بالبطل والعينين الساهمتان الشاخصتان إلى الداخل والمرأة العجوز فى الخلفية فى الجانب الأيسر وأسفلها النار وتلك الزخارف الملتوية فى الخلفية واسطالة أصابع المرأة الشريرة وظهور جسم البطل كما لو أنه يريد الخروج من إطار اللوحة ونلاحظ التنغيم الخطى المتردد الموحى بالإيقاع الدرامى فى تنويع سمك الخطوط فى تفاصيل وجه الرجل أنها رؤيا عصبية لحالة الصراع التى وقع فيها الشاب الفقير المثقف ونلاحظ البناء الفنى للوحة له صفة الجرأة والدرامية وتداخل يد المرأة المتشنجة مع صدر الشاب موحيا بالمضمون العام لاحتواء ذلك الإنسان الذى باع ظله مقابل الذهب .

* * *

٢ – إيرك هيكل (١٨٨٣ – ١٩٧٠) Erich Heckel

ولد إريك هيكل فى مدينة ديلن بألمانيا فى ١٨٨٣/٧/٣١ وحصل على شهادة دراسية فى الهندسة المعمارية عام ١٩٠٤ من (شيمنتز) وهناك تقابل مع (كيرشنر – بلايل) وانتظم فى (تكنيس هوسكول) مع كيرشنر وبلايل وتركها عام ١٩٠٥ . وكان دائم النشاط لخدمة جماعة (الجسر) وتنظيم معارضهم وتدبير مرسم لهم (محل قصاب) . ونظم أول معرض للجماعة (فى مصنع المصابيح فى (سيفرت) بدرسدن ومثل الجماعة كمدير لأعمالها .

وكان أسلوبه فى الفترة الأولى من حياته الفنية له سمات التلقائية فى ألوان صريحة نقية ذات سمك واضح على سطح اللوحة مثل لوحته (أشجار مزهرة سنة ١٩٠٦ ، وأنتج الرسم الخشبى عن (أغنية سجن القراءة) لأوسكار وايلد سنة ١٩٠٧) .

ونرى أعماله فى (دانجاست) عام ١٩٠٧ ذات ألوان حمراء وخضراء وزرقاء نتيجة لمرحلته هو و(شميدت روتلوف) فى دانجاست – فى رؤيا بعيدة عن منطق الأشكال التقليدية وينتج لوحة (رقص فى القرية سنة ١٩٠٨) فى إتزان فكرى ومضمون واضح .. بعيدًا عن الألوان السميكة والتحريف الحاد للطبيعة مثل لوحته فى دانجاست (قمائن الطوب سنة ١٩٠٧) .

وفى ربيع سنة ١٩٠٩ يرحل هيكل إلى روما وفينسيا ورفينيا – ويذهب إلى بحيرات (مورتيزيج) ، وظهرت تأثيرات رحلته إلى إيطاليا فى لوحته (عارية على أريكة سنة ١٩٠٩) فى ألوان واضحة والبعد الثانى والانحناءات المسديرة للجسد البشرى والتنسيق اللونى المنسجم مع الشكل العام .

وينتج لوحة (على طاولة الكتابة سنة ١٩١١) نقش خشبى ، ويذهب إلى برلين فى خريف سنة ١٩١١ ويلتقى مع أتو موللر ويعمل معه فى مرسمه .

ويهتم بالروائية فى أعماله فيتأثر بقصة (الأبله) للكاتب الروسى (دستوفسكى) وينتج لوحة (رجلان على طاولة سنة ١٨١٢) بروئيا دراميكية كئيبة توحى بالجو العام لأبطال قصص (دوستوفسكى) ذات الدراما المركبة .

وينتج لوحة (يوم زجاجى سنة ١٩١٣) شكل (٣٨) فى روئيا دمج فيها بين الأرض والسماء والإنسان والماء فى أسلوب فنى لونى قوى وجرأة فى البناء الفنى توحى بالمقدرة البنائية عند هيكل . ونرى الرسم الخشبى (امرأة مستجدية سنة ١٩١٣) فى بعد نفسى واضح وتكثيف للحالة النفسية التى تعانى منها تلك المرأة والأصابع والملامح الحادة الموحية بالبعد النفسى الداخلة الواضح من خلال البعد التشكيلى فى البناء الفنى فقد عمد شغل سطح اللوحة بتكوين تلك المرأة المستجدية فى جو درامى وروئيا غامضة .

ويتطوع هيكل فى الحرب عام ١٩١٤ ويذهب للعلاج إلى (فلاندرز) عام ١٩١٥ ويتقابل هناك مع (ماكس بيكمان) المصاب بانهيار عصبى فى فترة علاجه ولوحة كبيرة (العذراء) وتتحطم اثناء الحرب العالمية الثانية .

ويعود هيكل إلى برلين عام ١٩١٨ ويسترد سيطرته على أفكاره وإرادته بعد الحرب وينتج الرسم الخشبى الملون (صورة شخصية لرجل سنة ١٩١٩) شكل (٣٧) فى روئيا بنائية وقوة تعبيرية واضحة السمات فى الوجه المسيطر على التكوين والخط المائل خلف وجه الرجل وكتفى الرجل فى انحناءة دائرية وخطوط ملامح الرجل مثل روافد الأنهار أو خرائط لعالم بدائى فى حفريتن ارضية على جبهة هذا الرجل المستغرق فى عالم آخر خاص به .

ونرى أعمال هيكل تهتم الإنسان وعلاقاته الإنسانية وعالمه الخاص الذاتى بعيدًا عن التمرد الاجتماعى والثورة السياسية والإحاساس بالتمرد العام .



شكل (٨) وثيقة - ملصق خاص بمعرض جماعة الجسر عام ١٩٠٨ - اريك هيكل

وتنقسم جماعة (الجسر) عام ١٩١٣ . ويعرض فى برلين عام ١٩١٣ بمفرده ومعرض آخر مشترك مع فلامنك (Vleminok)

ويذكر فريتز سكوماتشر Fritxschumacher مدرس كيرشنر وبلايل وهيكل وروتلوف فى أثناء دراستهم للهندسة المعمارية بدرسدن عام ١٩٠٥ ملاحظات عليهم كطلاب مهتمين بالهندسة والفن . وهذا المدرس كان يدرس لهم تخطيط المدن وتنسيقها وبناء على علاقته بتلاميذه هؤلاء أجرى تعديلا مهما فى اسلوب تدريس الهندسة المعمارية وتخطيط المدن وعلاقته بالرسم باليد .

فيقول فى معرض حديثه عن تلاميذه الأربعة[٢٩] :

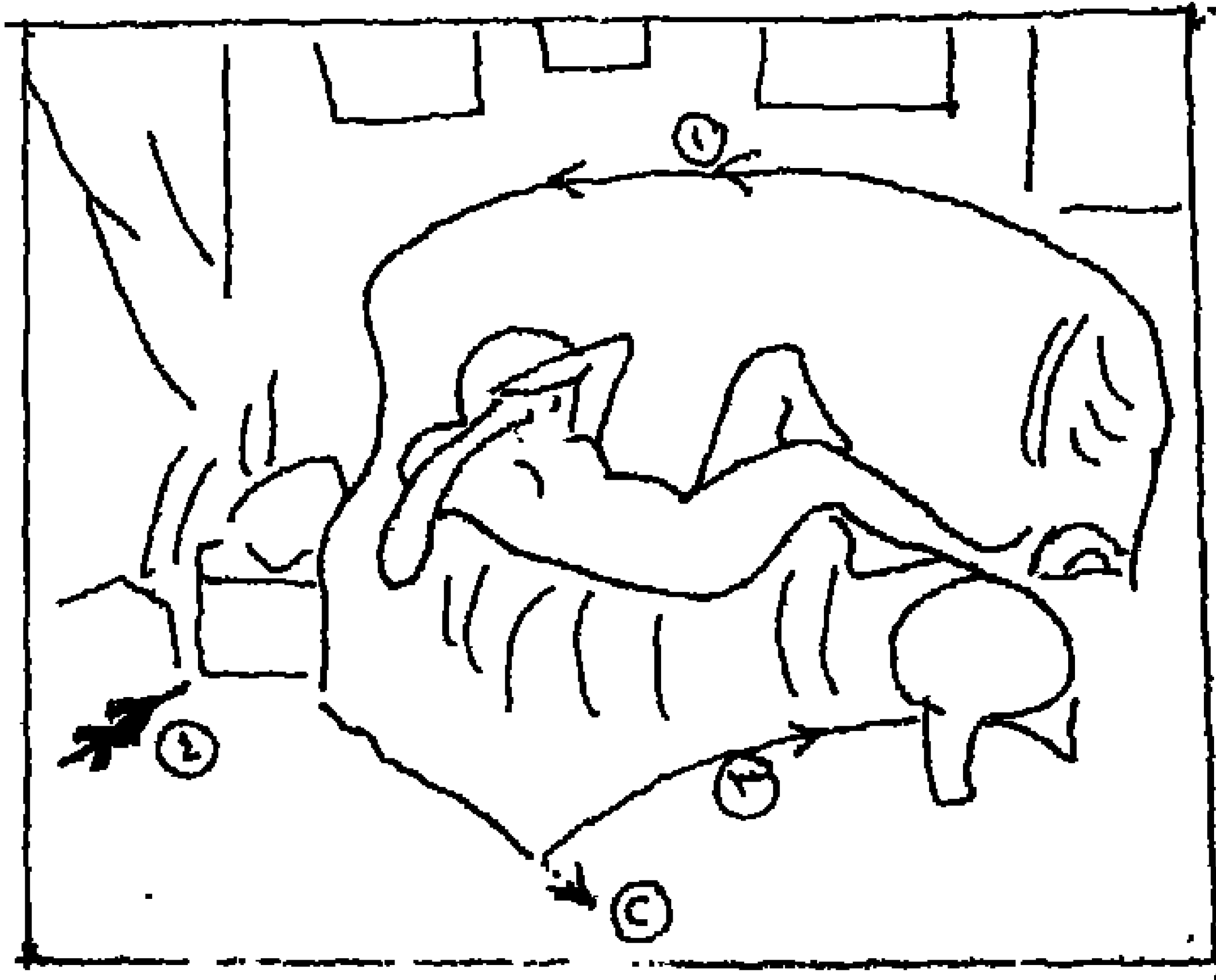
(إن الشخصية الباحثة الدائبة التى يميزها كل مدرس للهندسة المعمارية فى طلابه لاتمهل مطلقًا أى من أفراد (الجسر) ومع كيرشنر أخذت علاقته معه شكل المرارة الصامته . أما مع هيكل فكانت علاقتى معه تتسم بالعاطفة الدائمة .. وليس من السهل على المدرس أن يعرف إلى أى مدى يجب أن يقسم هذا النوع من الدأب النقدى .. حيث أنه غالبًا ما يكون تزاوجًا مع موهبه فكرية خالصة تتمشى مغ غياب القدرة الإبداعية العملية .

فإننى كنت فى غاية السعادة عندما نجحت تدريجيا فى توجيه هذه العناصر الذائبة عن طريق الاعتماد على معايير الرسم الطبيعى الخالص .. ولم يدم هذا طويلا فقد توقفت فجأة ولازالت أذكر المرة الأولى عندما التقيت بهيكل الذى بدأ يرسم نباتا على قطعة من الخشب الأبيض والأسود فنظرت له منزعجًا ملاحظًا حركة وتشابك الأوراق . وبعد عن الشكل الكلى للجسم وعندما انتقدت الرسم لإهماله فيه فأنه استشهد بحقه فى أن يتخذ أسلوبا وذهبت إلى أن الشخص يجب أن يكون قادرًا على أن يرسم بطريقة صحيحة قبل أن ينتقل إلى اتخاذ أسلوب . واشرت إلى رسوم لويلهم نيكولسن وآخرون عملوا بأسلوب مشاعا للملصقات التى كنت أحيانًا استخدامها كوسائل توضيحية للطلاب لأوضح إلى أى مدى هؤلاء الفنانين يعتمدين على الدراسة الدقيقة للشكل .. ولكنى لم أقنعه .. فقد قال إن أهم شيء يهتم به هو إمتلاك التعبير كاملا) وتطارده السلطات النازية ويهرب عام ١٩٤٤ إلى سويسرا وتباع أعماله من ألمانيا وتنزع من المتاحف .

ويعين عام ١٩٤٩ أستاذا بأكاديمية الفنون فى (كارل سروهه) Karlويتوفى سنة ١٩٧٠ .

عارية على أريكة ١٩٠٩-زيت على قماش-١٢٠× ٩٦ سم-ميونخ متحف الفن الحديث-اريك هيكل شكل (١٨)،(١٩)





أنتج تلك اللوحة بعد عودته من إيطاليا وزيارته لروما وفينسيا ورافينا وبوروا وانجذب للفن الاترسكانى – واكتسب وضوحا فى الشكل وازدادت لوحاته بالبرق وتأثر بشمس البحر المتوسط .

ونلاحظ فى لوحة (عارية على أريكة) أن أريك هيكل استخدم اللون وانكساراته وتدريجاته المعبرة بعفوية شبه مقصودة فى الإيحاء بالبعد الثالث والعمق داخل البناء

التشكيلى للوحة .. واللوحة عبارة عن امرأة عارية تماما نائمة على أريكة تكاد تخفى وجهها بكلتا يديها وأعطى لجسدها اللون الأصفر المشوب بالحمرة الداكنة وذات شعر أسود وأعطت للأريكة اللون الأبيض بخطوط رأسية خضراء متداخل معها اللون البنى وتوجد تلك الأريكة فى غرفة على حوائطها لوحات معلقة والأرضية بنفس لون الحائط الأصفر المكتوم المشوب بالاخضرار وفى الجانب الأيسر من اللوحة توجد ستارة قماش بنفس لون الحائط تقريبا وأمام الأريكة حذاء أحمر للمرأة العارية ونلاحظ كتلة أثاث فى الجانب الأيسر لونها أحمر وتقابلها كتلة بنفس درجة اللون الأحمر ولكن مشوبة بالأبيض وأغلب الظن أنها جزء من ملابس المرأة .

ويبدو فى لوحة عارية على أريكة أن مركز التكوين فى المساحة الداكنة خلف الذراع الأيسر للمرأة المضجعة .. نتيجة للتضاد اللونى بين الأبيض والأسود وجسد المرأة الأصفر ذو الإحمرار .

ونلاحظ أن السمة الغالبة على التكوين هو المحور الدائرى المتخذ من الخط الخارجى للأريكة ذو المسند فى اتجاه من الجانب الأيمن إلى الأيسر فى دائرية كاملة ..

ونلاحظ أن هناك محاور رئيسية فى التكوين الفنى العام وهو المحور (١) المتخذ من الخط الخارجى للأريكة اتجاه دائرى نحو اليسار . وأيضا الاتجاه المحورى الخارج من اللوحة إلى أسفل رقم (٢) والاتجاه المحورى الدائرى الحاد رقم (٣) والمتردد مع الخط الخارجى لسجادة الغرفة فى الجانب الأيسر رقم (٤) .

ونلاحظ تلك الخطوط الأفقية المستقيمة المحددة لإطارات اللوحات الصغيرة على الحائط خلف الأريكة لتعطى الترديد المناسب لبعض الأشياء البسيطة على أرضية الغرفة ذات الألوان الساخنة .

فالمحور الرئيسى (١) الدائرى يتداخل مع دائرية جسد المرأة – ذا الإحساس الدقيق البسيط فى جلسة إنسيابية متأثرا بعاريات الفنان الفرنسى (ماتيس) وفنانى المدرسة الإيطالية فى العصور الوسطى – ولكن بأسلوب تعبيرى وخط تعبيرى واضح .

أما الاتجاه المحورى المرتد (٣) إلى داخل اللوحة والمحدد الأبيض والأسود يعطى الترديد والاتزان المناسب مع الخط الخارجى فى الجانب الأيسر والمحدد بالأسود والبرتقالى

لنهاية السجادة بالغرفة أما الاتجاه المحورى (٢) الخارج من اللوحة وإلى أسفل فيتقابل فى ترديده مع أوضاع ساقى المرأة وانثنائتهما فى تقابل رقيق .

فنلاحظ أن المحور الأساسى رقم (١) يعطى الإحساس بالاستدارة من الاتجاه الأيمن إلى الأيسر إلى الداخل أما الاتجاهات المحورية (٣) ، (٤) فيتقابلان فى التماثل المتردد أما الاتجاه (٢) فيعطى التقابل المتردد مع ساقى المرأة .

وأيضا تلك الأجزاء البسيطة من اللوحات فى أعلى اللوحة تتقابل مع الشيئات الملقاة على أرضية الغرفة والستارة فى الجانب الأيسر .

فالبناء الفنى للوحة (عارية على أريكة) به محور رئيسى دائرى واحد والباقى اتجاهات محورية ثانوية تعطى التقابل المتزن ذو الإحساس التشكيلى المتزن فى تردد مناسب .

ونلاحظ أن الخط أخذ الاتجاه الانفعالى الفورى المناسب للحظة الإحساس مباشرة .

فالخط هو لون ذا سمك عريض أو بسيط أو جرة فرشاة فى بداياتها مليئة باللون وفى النهاية فارغة اللهم من بقايا اللون متأثرا بفان جوج – وضربات فرشاته الجريئة الفورية .

فالخط واللون فى لوحته شيء واحد فنراه لون بالخط وخطط باللون فنرى ذلك المزج بين اللون والخط معا لإعطاء الإحساس الصادق الفورى فى تلك الخطوط الخضراء على أرضية بيضاء للأريكة ومعطيا الإحساس بكتلة الأريكة وملمسها .

وأيضا تحديد جسد المرأة بالأسود بكل جرأة وإعطاء ظلال قوية بالأسود المشوب بالبنى الداكن لظلال الأريكة مما أعطاها ثقلا تشكيليا وتلك المساحات السوداء فى الجانب الأيمن وفى منتصف اللوحة على أرضية الغرفة وحتى الظلال السوداء لإطارات اللوحات الصغيرة على الحائط .

واللون الأحمر للحذاء وتحديده بالأسود .. مما يعطى الإحساس بتلقائية الخط وعفويته وانطلاقه فى تعبيرية متدفقة .

ونلاحظ ذلك التنغيم الخطى للخطوط الخضراء على الأريكة ذات السمك الكبير والخط الدقيق الأسود المحدد لأيدى المرأة وتلاحظ الملمس الخشن لسطح اللوحة من جراء جرات الفرشاة ذات اللون الأخضر على الأريكة فأعطى ملمسا تشكيليا مناسبا ورائعا بإحساس مناسب .

واللون فى لوحة (عارية على أريكة) غلب عليه الأصفر المشوب بالاخضرار والاحمرار والأحمر والأسود وبعض ضربات من البنى الداكن .

فنلاحظ أن كمية الأصفر ذو الاخضرار لحائط الغرفة بالستارة فى الجانب الأيسر والأرضية وكذلك الأصفر المشوب بالاحمرار لإعطاء الظلال المناسبة لتحديد ثنايا جسد المرأة العارية على خلفية ذات ألوان فاتحة هى الأريكة البيضاء ذات الخطوط الرأسية الخضراء .

ونلاحظ اللون الأحمر فى الجانب الأيسر وما يقابله من نفس اللون ولكن بدرجة افتح فى الجانب الأيمن ليعطى التوازن اللونى المناسب ... أما الظلال السوداء التى أعطت الثقل التشكيلى وأعطت الإحساس بمركز التكوين (خلف اليد اليسرى للمرأة) وتحديد جسد المرأة والأحذية وإطارات الصور على الحائط والخط الخارجى للأريكة والسجادة والستارة متأثرا بالفنان الفرنسى (رووه) وتحديده لأشكاله بالخط الأسود ... وإن كان هيكل فنان حفار يهتم بالخط الخارجى المتعرج الموحى بالشكل العام لأشياء ، وخاصة فى الحفر على الخشب مثلما فى لوحة (طاولة الكتابة سنة ١٩١١) ، ولوحة (رقص فى القرية سنة ١٩٠٨) .

فنرى أن اللون فى لوحة هيكل أعطى له الاندماج مع الخط فى تزاوج تعبيرى ورفع من قيمة الأسود والأبيض داخل اللوحة .



لوحة (يـــوم زجـــاجى)١٩١٣
- (٦ × ١٢٠ سم)
- برلين
- مجموعة
(م - كاريش) اريك هيكل
شكل (١٠)

لوحة يوم زجاجى أنتجت فى عام ١٩١٣ أى فى نفس العام الذى انفرط فيه عقد جماعة (الجسر) وكان قد أنتج هيكل العديد من الرسومات الخشبية والنقوش على المعادن فى تلك الفترة ومن أهمها لوحة (رجلان على طاولة سنة ١٩١٢) مأخوذة عن قصة (الأبله) لدستوفسكى ولوحة (امرأة مستجدية سنة ١٩١٣) واهتم فى تلك الأعمال بالزوايا الحادة والترديد الداخلى فى البناء الفنى لها مع الاهتمام بالانفعال الداخلى

لشخوصه الناتج عن الجو العام للوحة ذو الإحساس الغامض وعرض فى نفس العام بمفرده فى برلين فى صالة (فرينر جارليت) وأقام معرض آخر مع الفنان فلا مينك فى أ . ب نيومان وأخيرا فى لوحة (يوم زجاجى) اهتم بالضوء وانكساراته وانعكاساته ودمج الرؤيا الطبيعية فيما بينها فأتى بتكوين فنى بسيط وجرىء ومختلفا عن أعماله السابقة ..

فلوحة يوم زجاجى المنتجة عام ١٩١٣ وهى بداية استقلال اريك هيكل وتفرده الفنى وظهور أسلوبه التشكيلى المتشكل بعيدا عن (جماعة الجسر) متأثرا بزياراته وتجاربه الجديدة فنراه اهتم بالضوء وانعكاساته وانكساراته . فاللوحة عبارة عن امرأة عارية تقف فى الثلث الأيسر من اللوحة فى الجانب السفلى وأمامها كتلة صخرية داكنة وفى الخلفية مياه البحر الزرقاء ينعكس عليها مناظر الصخور والجبال والأشجار على الجانب الآخر فى بساطة وحساسية رقيقة ويتخذ خط البحر الاتجاه الدائرى البسيط أفقيا فى منتصف اللوحة تقريبا ، ويغلب على اللوحة اللون الأزرق البروسى الداكن بفراغات بيضاء وسوداء ، والجبال فى الجانب الأيسر العلوى ذات لون بنى متدرج هو نفس لون جسد المرأة العارية والمحدد لجسدها بالخطوط السوداء السميكة ونلاحظ المساحة الخضراء وبين الجبال والشعيرات وانعكاساتها على سطح مياه البحر . فنراه نفذ هذه اللوحة باتجاه تأثيرى واهتمامه بدراسة الضوء وانعكاساته وانكساراته وتأثيره المرتد ولكن بأسلوب تعبيرى فى قوة اللون ونقاءه واستخدامه للأسود والأبيض بجرأة وتحديده لجسد المرأة العارية بالخطوط السوداء ، وإعطاء الانعكاسات على سطح الماء الزوايا الحادة مبعدا إياها عن التقيد بالطبيعة ولكن منتهجا أسلوب تعبيرى ذاتى ولكن باتجاه تأثيرى .

ونلاحظ الترديد المنغم المتوازن بين الكتلة الصخرية الداكنة فى أسفل اللوحة والكتلة البيضاء فى الجانب العلوى ونفس التقابل بين الجبال والأشجار فى الجانب الأيسر وانعكاساتها على الماء أسفلها .

ويظهر جسد المرأة واللون البنى الداكن المشوب بالأزرق المحدد بالخط الأسود السميك تأثيرا بالحفر على الخشب فى وضع منتصب بشكل معمارى متصدر التكوين الفنى للوحة ، والخلفية تصارعات من الانعكاسات الضوئية الحادة تساعد فى صخبها للألوان الصريحة النقية الزرقاء والخضراء والبنية الداكنة . واستخدم الثقل التشكيلى المساحى فى إعطاء التوازن المناسب فى التكوين وذلك واضح فى الكتلة فى الجانب العلوى الأيسر

يقابلها فى الجانب السفلى الأيمن وبينهما جسد المرأة المنتصب فى وقفة معمارية تشابه وقفة المرأة فى لوحة البرت ماركو (الطبقة الراقية بمدرسة بوكس للفنون سنة ١٨٩٨ .

فنرى أن لوحة (يوم زجاجى) هى تطور فى اتجاه اللون القوى الصريح والموضوع المتداخل مع الطبيعة واهتمام بالضوء والانعكاسات المتوقعة له بعيدا عن أسلوب جماعة الجسر مما دفعه إلى تداخل الإنسان والبحر والسماء والأرض فى مضمون تشكيلى واحد فى تلك اللوحة .



لوحة (القراءة) ١٩١٤ - حفر على الخشب - ٣٠ × ٢٠ سم
شكل (٩) - أريك هيكل

لوحة القراءة هى من أعمال الحفر على الخشب وأنتجها هيكل عندما خيم جو اندلاع الحرب العالمية سنة ١٩١٤ وتصور هذه اللوحة الحالة النفسية الداخلية للرجل والمرأة الجالسين أمام طاولة فى مكان ما يشع من خلفهما أضواء والرجل ذو الرأس الكبيرة نسبيا والكف ذو الأصابع الصغيرة الممسك بالكتاب الصغير أيضا والمرأة بجواره فى حالة شرود خارجى أو داخلى تسند رأسها بيدها النحيلة ذات الأصابع الصغيرة والتكوين العام للوحة يملئه جسد الرجل والمرأة وأمامها المنضدة الدائرية وقدح فارغ. وأنه جو نفسى كئيب يخيم على تلك الجلسة ، ونلاحظ تلك الخطوط السوداء الحادة لوجهى الرجل والمرأة والأعين الواسعة التى تنظر للداخل دائما فى شحوب ويأس ظاهر ، وتلك الخطوط البيضاء الحادة فى الخلفية كأنها شمس باردة . إنه جو كآبة انتظار الحرب وأعباءها الثقيلة ، وقد نجح هيكل فى إعطاء الخطوط الصفة المعبرة والقوية بجرأته الجريئة وفى تنغيم الخطوط الغليظة والرقيقة والمتداخلة فى إعطاء ملمس متنغم يعطى الإحساس بالقرب

والبعد داخل التكوين الفنى العام . وتلك الرؤوس الكبيرة والأيدى الصغيرة تعطى الإحساس بالتفكير العميق وضعف الإرادة تجاه العالم الخارجى ، والعيون الساهمة الواسعة وما تضفى من غموض وخوف ونظرة متأنية للداخل هى من أهيم مميزات أسلوب اريك هيكل وظهر ذلك واضحا أكثر باستخدامه الأسود بلا درجات بل الفواصل هى الأبيض فأعطى التصارع الحاد بين الأبيض والأسود مما أكسب الجو العام للوحة شحنة داخلية تصدم المشاهد وتفاجئه بما تحتويه من قيم تشكيلية ونفسية وسيكولوجية .



(**صورة شخصية لرجل**) سنة ١٩١٩
– حفر ملون على خشب – ٤٦× ٣٣
– **شكل (١١) اريك هيكل**

أنتج هيكل هذه اللوحة بعد نشوب الحرب سنة ١٩١٤ – ومحاولته التطوع ولكنه اكتشف عدم صلاحيته للخدمة العسكرية .. ونصح للسفر إلى بلده (فلاندرز) للاستجمام عام ١٩١٥ . وتقابل مع (ماكس بيكمان) وأنشأ صداقة مع (جيمس انسور) وبقى فترة فى أوستاند . ثم عاد إلى برلين فى نوفمبر سنة ١٩١٨ وأنتج عام ١٩١٩ الرسم المحفور على خشب ملون (صورة شخصية لرجل) . إنها حالة نفسية لرجل فوجه الرجل الضخم يكاد يبرز من إطار اللوحة وكلتا يديه المعقودة أسفل ذقنه فى إصرار يأس تعطى الكثير لمن يشاهدها أنها تذكرنا بلوحة بيكاسو (المرأة الباكية) سنة ١٩٣٧ شكل (١١٧) .

إن لوحة (صورة شخصية لرجل) ذات ألوان داكنة ؛ فنرى الوجه باللون الأخضر الباهت المشوب باللون الطينى الباهت والخلفية الدائرية من البرتقالى المطفئ للتنتهى فى

الجانب العلوى الأيمن بالرمادى المشوب بالبنى الباهت مع ظلال سوداء داكنة لرأس الرجل وفى أسفل اللوحة يستقر جسد الرجل فى ذى أسود داكن تبرز من المتصف الكفين فى أصابع متداخلة مشدودة كما فى أطراف لوحات الفنان التعبيرى الألمانى اوجين سخيل . Egonschleleفى لوحة (ذاتية له وهو عارى سنة ١٩١٠) شكل (٨٢) . فاللون فى تلك اللوحة متأثر بالألوان الطينية المطبوخة الإيطالية (الاترورية) .. فأعطت اللون الباهت المطفىء ظلالا نفسية وتشاؤمه بجانب التحديد بالأسود وتلك الخطوط الحادة فى ملامح ووجه الرجل تنم عن معاناة ويأس واضح والأيدى ذات الأصابع المغلقة فيما بينها بشدة واضحة والعينان الساهمتان بعيدا فى فزع داخلى مخيف بعكس وجوه (ادفار مونش) ذات الفزع الخارجى المفزع . فالخوف واليأس والنظرة الذاتية عند هيكل داخلية ، أشخاصه يعانون مآسيهم داخلهم ، فالشحنة الانفعالية التعبيرية فى أعمال هيكل دراما داخلية . يتوقف المتذوق لأعماله أمامها طويلا يعيش المأساة ويحس بها على وجوه أبطاله .

فلوحة (صورة شخصية لرجل) هى حالة نفسية ذاتية للفنان نفسه بعد عودته إلى برلين سنة ١٩١٨ ، وهى اجترار لرحلته الطويلة مع المعاناة .

٣ - كارل شميدت روتلوف (١٨٨٤ - ١٩٧٦) Karl Schmidt Rottuff

ولد كارل شميدت روتلوف فى سنة ١٨٨٤ (ببلدة روتلوف بالقرب من شمينتز) وتمرد على الأسلوب اللونى الخاص بتفجر الألوان الوحشية والدراسة المتأنية للتأثريين فنراه ينتج ألوانا تعبر عن الإحساس الروحى للأشياء وتأثيراتها الخفية على النفس متأثر فى ذلك بفان جوج وأدفارد مونش وايميل نولد .

وكان دائما على خلاف مع كيرشنر عند تأسيس جماعة الجسر . وكان على صلة طيبة مع هيكل منذ أيام الدراسة فى (شيمنتز) .

وكان يتميز بشخصية انطوائية بالرغم من حماسه للنقش وإصراره على المضى فى طريق الرسم والحفر الخشبى داخل الجماعة فى سنة ١٩٠٦ .

ورسم فى سنة ١٩١٢ لوحات عن الفلاحين والصيادين فى دريسدن ودانجاست وكان دائم البحث عن الإبداعية متأثرا بما قبل التأثريين - فان جوج فى ألوانه واهتم بالمنظر الطبيعى وبعد عن رسم الأشخاص لحد ما بعكس هيكل وكير شنر .

وقد كتب كير شنر فى الكرونيك[٣٠] (إن هواء بحر الشمال المنعش اظهر انطباعية هائلة خصوصا فى أعمال شميدت روتلوف) .

وكان دائم السفر إلى (دانجاست) على ساحل بحر الشمال وينتقل إلى (دريسدن) وتأثر بالمناظر الطبيعية هناك ومنازل الفلاحين والبحر والأراضى المهجورة .

وتتميز أعمال كارل شميدت روتلوف - بالخطوط الديناميكية القوية التى تدفع أشكاله للحركة الدائمة داخل تكويناته الفنية بدافع من شعور الفنان الداخلى الذاتى .

وفى عام ١٩٠٩ ينتج لوحة (المغارة) بالألوان المائية بألوان هادئة وخطوط مستطيلة بإحساس وحشى واضح .

ومن تأثير الحفر المرسوم على الخشب لجأ إلى اختصار التفاصيل فى الموضوع بإيجاز واضح ومعبر .

وفى سنة ١٩١١ يسافر الفنان إلى (النرويج) وينتج لوحته (منظر طبيعى نرويجى) وفى نفس العام بأسلوب بنائى قوى بخطوط حمراء قليلة متشابكة فى تداخل وتصارع مركزا التكوين فى منتصف اللوحة معطيا هدوءا وبساطة تعبيرية .

وفى سنة ١٩١٢ ينتج لوحة (المراءون) ولوحة (امرأة تستريح) فى أسلوب تعبيرى بروئيا تكعيبية .

وفى سنة ١٩١٣ ينتج سلسلة من لوحات (ثلاث عرايا) و (الصيف) ويصل إلى مرحلة تعبيره ذات ثنائية البعد فى أسلوب رمزى للطبيعة بإدراك واعى مثل (منظر طبيعى خريفى سنة ١٩١٣) .

وينتج لوحة (نادبان على الشاطئ سنة ١٩١٤) ذات الإحساس المتشائم المظلم لامرأتان تظهران على شاطئ البحر ذات رؤوس كبيرة وأيدى صغيرة ملتوية وأقدامهن مختفية فى ملابسهن الطويلة فى خط متوتر متداخل بروئيا كئيبة وبذلك نرى حالة الفنان النفسية المضطربة بدأت تظهر على سطح أعماله وكان ذلك نتيجة لاقتراب إندلاع الحرب العالمية الأولى واستدعاءه للخدمة العسكرية وينتج لوحة (صورة شخصية لبنت سنة ١٩١٥) بنفس الإحساس الانقباضى متأثرا بالنحت الإغريقى مثل جماعة (الجسر) فى درسدن فأنتج لوحات ذاتية بأسلوب الحفر على الخشب فى خطوط منعزلة متنافرة

ويستدعى كارل شميدت روتلوف للخدمة العسكرية فى مايو سنة ١٩١٥ ويعود فى ديسمبر سنة ١٩١٨ ولم ينتج فى هذه الفترة إلا بعض الرواسم الخشبية عن المواضع الدينية وحياة المسيح .

ويعود ذا نظرة مختلفة من الحرب مثل جميع الفنانين التعبيريين الذين اشتركوا فى الحرب أو عاشوها واختلفت نظرتهم إلى العالم الواقعى .

ونراه ينتج فى لوحة (حديث عن الموت)شكل (٥٤) ولوحة (كآبة) ولوحته مائية (امرأة فى غابة) و (نساء على الشاطئ) و (أمسية على الشاطئ) وجميعا فى الفترة من سنة ١٩١٩ - ١٩٢٠ . بأسلوب تعبيرى ذا رمزية ويطارد من القوات النازية فى سنة ١٩٤١ وبعد ذلك ويعمل أستاذا فى مدرسة الفنون التشكيلية العليا ببرلين فى عام ١٩٤٧ وأنتج لوحات مائية (اكواريل) كبيرة ذات أسلوب تعبيرى ويستقر فى ألمانيا الشرقية منذ سنة ١٩٤٥ . ويتوفى فى سنة ١٩٧٦ .



لوحة (حديث عن الموت) ١٩٢٠ - ٩٧,٥ × ١١٢ سم
- ميونخ - متحف ميونخ للفن الحديث
شكل (٢٧) كارل شميث روتلوف

تلك اللوحة أنتجها كارل شميت روتلوف بعد انتهاء الحرب وعودته فيها برؤيا متشائمة خائفة قاتمة مختلفة عن رؤياه للعالم الخارجي وقبل ذلك ينتج سلسلة من الأعمال المائية والحفر على الخشب والزيتية تحت عناوين (كآبة) .. ولوحة مائية (امرأة في غابة سنة ١٩٢٠ فنرى لوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) بالألوان المائية ذات رؤيا درامية جريئة فالتكوين العام للوحة نرى شخصان الأول يقف في الجانب الأيسر وقد

مد زراعيه بدون أكف والآخر جلس فى مقدمة اللوحة غير مستقر على كرسى صغير وقد مد يديه مثله ولكن له أكف وأصباع ورؤسهم كبير بالنسبة لأجسامهم والخلفية يبدو بها نافذة بيضاوية بها سياج حديدى .

والشخص الواقف له سمة رسومات قدماء المصريين الوجه من منظر جانبى والجسم بالمواجهة وبدون أيدى أو أرجل وينظر إلى الإنسان الجالس الذى يظهر بدون قدمان أما الكرسى فهو صغير بالنسبة لحجم جسم الجالس عليه وهناك استطالة في الخط بالنسبة لجسم الرجل الجالس في جزءه العلوى .

والخطوط الخارجية محددة للشكل بقسوة وعصبية مثل الرواسم الخشبية المحفورة ، والأعين كبيرة بالنسبة لحجم والوجوه وأيضا الأنف يأخذ مساحة كبيرة من الوجه مثل لوحته (ألم يظهر تلك المسيح سنة ١٩١٨) ولوحته (صورة شخصية لبنت ١٩١٥) وأيضا الحفر الخشبى (نادبان على الشاطئ ١٩١٤) . إنه أسلوب كارل شميت روتلوف ولكن في لوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) نرى إحساس بعالم (أيميل نولد) الخائف ورؤيا (ادفارد مونش الشبحية فى اختيار موضوعاته وأيضا فى أسلوبه التعبيرى فنرى الانحراف الواضح والمبالغة فى الخط فى حجم رأس الرجلين وملامح وجوههم كأناس من كواكب أخرى واختفاء أطرافهم أحيانا كتعبير عن عجز الإنسان تجاه قدره المحتوم والكرسى الصغير المنزوى الجالس عليه رجل ضخم فى حجرة مظلمة بها نافذة حديدية كسجين أبدى والألوان المتداخلة فى درجات الأسود والبنى الداكن والأبيض تعطى الإحساس بالانقباض .

ونلاحظ تلك الحركة الداخلية في التكوين الفنى للوحة الآتية من أوضاع أذرع الرجلان تلك الحركة هى حديث النهاية أو حديث الموت بعد أن فقد أطرافهم حتى الملامح ساكنة لا تتكلم - والأجساد تجمدت . إنه يعطى الإحساس بالجو الأسطورى الشعبى .. والذى ربما تأثر به اتوميللر ورفاقه من جماعة (الجسر) فنانين مصريين شاهدوا أعماله وأعمال زملاءه مثل (أيميل نولد - اتوميللر) وغيرهم لأن التعبيرية كمدرسة ومذهب فنى يخاطب المأساة الإنسانية والدرامية الداخلية للإنسان والفنان لا يعرف حدود جغرافية لآلام البشر فى عصرنا هذا .



لوحة (مناظر طبيعية فى دانجاست)
١٩١٠ - ٨٤ × ٧٦ - زيت على قماش
- امستردام - **شكل (٢٦)**
كارل شميديت روتلوف

لوحة مناظر طبيعية فى دانجاست سنة ١٩١٠ أنتجها روتلوف متأثرا بألوان الوحشيون فنلاحظ أن الألوان قوية صريحة متفجرة فاللون الأزرق الكوبالت بجوار الأحمر الأرجوانى والصفر الصريح مع الأخضر النباتى فى ضربات فرشاة انفعالية عفوية سريعة متأثرا بفان جوج والأسود استخدمه فى تحديد الملامح الأساسية لأشكاله .

فاللوحة عبارة عن مجموعة لونية متداخلة تعبر عن منظر طبيعى بأسلوب تجريدى أكثر ما هو تعبيرى وبلون وحشى فنرى فى الجانب العلوى الأيمن بقعة صفراء وتقابلها فى الجانب العلوى الأيسر شجرة ضخمة خضراء وذات جذع أحمر وفى المنتصف السماء ذات زرقة داكنة (كوبالت) وأسفلها بقايا منازل ريفية وفى الوسط يجرى مجرى مائى أزرق داكن فى المسافة بينهما قطعة أرض خضراء ذات تأثيرات صفراء وحمراء وسوداء .

فنلاحظ أن مساحات الألوان تتداخل بقوة وتتشابك وتنصهر فى تعبير عن الجدية . ولجأ الفنان إلى تأكيد التكوين بالأسود والأحمر تاركا مساحة فى منتصف التكوين بيضاء لتعطى التضاد مع تلك الصراعات اللونية المتداخلة وتعطى أساسًا بالديناميكية داخل التكوين العام متأثرا بالمساحات القوية الصريحة للون الناتجة عن عمله للرواسم الخشبية المعدة للطباعة ولجوءه إلى إعطاء التكوين أقل التفاصيل حتى لا تتداخل فيما بينها أثناء الطباعة فنراه أتى بلوحة (مناظر طبيعية فى دانجاست سنة ١٩١٠) - بذلك الأسلوب البسيط فى التكوين الملئ بالصراعات والتشابكات اللونية .

ونلاحظ ذلك الخط المائل القادم من أعلى الجانب الأيمن إلى أسفل الجانب الأيسر قاطعا مساحة اللوحة (هو مجرى النهر) مثل أغلب التعبيريين فى بنائهم الفنى العام لأعمالهم فى التكوين مثل اللوحة (عارية مضجعة بقبعة من القش سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩) للفنان كير شنر ، وأيضا في لوحة اريك هيكل (وجه رجل سنة ١٩١٩) حفر ملون على الخشب فنرى خط الخلفية ولكن من اليسار العلوى إلى أسفل اليمين فى خلفية وجه الرجل ، وفى لوحة (مناظر طبيعية مع بيوت سنة ١٩٠٩) شكل (٣٠) للفنان واسيلى كاندنيسكى نرى ذلك الخط المحورى الذى يقسم التكوين الفني العام من أعلى الجانب الأيسر إلى أسفل الجانب الأيمن تقريبا نفذ كارل شميدت روتلوف لوحة (مناظر طبيعية فى دانجاست) فى الفترة التى كان يقضى وقته فيها بين (درسدن) ودانجاست والتى حفلت بالمناظر الطبيعية ونراه يبسط ألوانه ويستخدم السكين الخاصة بمعجون اللون والفرشاة السميكة ويضيف إلى ألوانه البنزين لتجف بسرعة ويعمل عليها مرة ثانية .

٤ - اوتو ميوللر (١٨٤ - ١٩٣٠) Otto Muellor

ولد فى ليبو (سيليزى) سنة ١٨٧٤ وتوفى فى برسلو سنة ١٩٣٠ وينحدر من أصل بوهيمى (غجرى) من معسكرات البوهيميين المجر الذين يعيشون على هامش الحياة العصرية بعيدا عن قيود المدينة .. وغالبا يدفعه الحنين إلى منحدر أسلافه فيصور الغجر وحياتهم مثلما فعل جوجان الفنان الفرنسى وذهابه إلى جزر (تاهيتى) وإلى (بيرو) . فنرى ميولر يذهب إلى عالم خيالى به رائحة موسيقى الغجر وصدى أغانيهم ورقصاتهم وعاداتهم .

ويذهب ميولر إلى ميونخ فى سنة ١٨٩٨ وينتظم فى فصل (ستوك) ولكن بعد فترة قصيرة يعود إلى دريسدن .

وفى سنة ١٨٨٩ يذهب إلى (بازل Basle) لمشاهدة أعمال الفنان (بوكلين Backlin) ... وتأثر بأسلوبه وأيضا أعجب بالتكوينات الخاصة بالفنان (لودويج فون هوفمان) ، وقام برحلات إلى الريف الساكسونى وجنوب دريسدن وغيرها ولكنه حطم جميع أعماله فى تلك الفترة لعدم رضاه منها .

وأول لوحة باعها (بنتان وسط الأعشاب سنة ١٩٠٥) . وتأثر بأعمال (بوكلين) فى إيحاء الأسطورة الطبيعية مثل أميل نولد وتأثر بجوجان فى الأسلوب البسيط ورؤياه الأسطورية الرمزية للعالم البدائى .

ونجح فى التعبير عن الترابط بين الإنسان والطبيعة وأصبح أسلوبا خاصا به حتى قبل لقائه مع (جماعة الجسر) فى سنة ١٩١٠) .

ونراه يقول : (إن هدفى الرئيسى هو التعبير عن تجربتى فى المناظر الطبيعية بين الإنسان والطبيعة) .

ونراه يؤكد أسلوبه فى ثنائية البعد وخاصة فى العاريات ويذهب معّ كير شنر سنة ١٩١١) إلى بوهيميا – وأصبح له أسلوبه المتفرد فى توضيح الشكل ورسم العاريات فى المناظر الطبيعية .



زوجـان فى بار –
أتوميوللر
– سنة ١٩٢٢ –
شكل (٢٣)

ويقول الفنان[٣١] (لقد كنت دائما اتخذ من فن قدماء المصريين نموذجا حتى فى الموضوعات الحرفية الخالصة ...) أعلن ذلك عام ١٩١٩ – فكان يمزج الألوان ليعطى اللمسة الأخيرة للون مع المحافظة على بقاء تأثير الألوان السابقة وحقق ثبات البعد الثانى مثل التصوير المصرى القديم .

ونرى العاريات فى المناظر الطبيعية مثل (الفتاتان الغجريتان مع قطة سنة ١٩٢٧) شكل (٥٢) و (زوجان من الغجر سنة ١٩٢٢) – بألوان التاميرا . وثبت أتوميوللر

على أسلوبه فى ثنائية البعد وانحراف الأجساد واستطالتها وإعطاء اللون المركب لها فى طبقات لونية وأنتج أعمالا أثناء خدمته العسكرية فى الحرب (سنة ١٩١٦ – ١٩١٨) بنفس الأسلوب المنفرد الذى عرف عنه – ويتوفى فى (برسلو) عام ١٩٣٠ .

لوحة (بنتان وسط الأعشاب)

١٩٠٥ – تمبرا – ١١٠ × ١٤١ – ميونيخ – أتوميوللر

هى أول لوحة ينجح فى بيعها عام ١٩٠٥ قبل أن ينضم إلى جماعة (الجسر) فى سنة ١٩١٠ ، ومنذ سنة ١٩٠٨ وهو يعمل بمفرده فى برلين وكان قد درس فى أكاديمية درسدن سنة ١٨٩٤ وذهب إلى ميونخ سنة ١٨٩٨ ... وحطم جميع أعماله فى تلك الفترة بنفسه وكان مهتما فى تلك الفترة برسم المناظر الطبيعية والعاريات بدأ من عام ١٩٠٥ حتى أنتج لنا أول عمل يصل إلينا ولم يحطمه وهى (بنتان وسط الأعشاب) سنة ١٩٠٥ .

فلوحة (بنتان وسط الأعشاب) تنتمى إلى الموضوعات الطبيعية المتداخلة معها الإنسان فنرى بنتان عاريتان تماما تجلسان فى وضعان متداخلان بالمواجهة داخل بيئة عشبية – مثل فنانى (الجسر) يعتمدوا ملئ اللوحة كاملة بالأجسام مثل هيكل وكير شنر وروتولوف . والاهتمام بالبعدين داخل البناء الفنى للوحة ... فاللون فى لوحة ميوللر الغالب هو الأخضر والبنى والأسود ... فالبيئة العشبية بالأخضر الهادئ وأجساد الفتاتان بالبنى المشوب بالأصفر المتدرج وقام بتحديد أجسامهم بالأسود المشوب بالبنى وملامح الفتاة فى الجانب الأيمن واضحة ودقيقة وبسيطة ذات رقبة طويلة ووضع يعطى الإحساس بالحركة الداخلية فى التكوين فاتجاه كتفيها يتردد على اتجاه كتفى الفتاة اليسرى وهى تنظر إلينا بالمواجهة والأخرى تنظر إلى أسفل وبنظرة جانبية مع بقاء جسدها بالمواجهة مثل رسوم قدماء المصريين الذى تأثر بهم كثيرا .

وإن كان فى هذه المرحلة تأثير قدماء المصريين لم يتضح بصورة قوية ونلاحظ أوضاع سقاى الفتاتان المتداخلة فى تكوين محورى بسيط وقوى مع الأذرع الممتدة إلى أسفل فنلاحظ أن ميوللر أجلس البنتان جلسة نحتية أعطى قيمة تشكيلية لهم من حيث الإحساس

بكتلة جسدها – بالرغم من محاولة أدماجهم داخل البيئة الزراعية العشبية – فالأجساد عنده لها صفة الكتلة والثقل مثل الفنان الفرنسى (جوجان) .

ونرى أنه أعطى مساحة بسيطة للسماء الزرقاء المشوبة بالأبيض الباهت تتقاطع معها رأس البنتان .

فلوحة (بنتان وسط الأعشاب) هى بداية تحديد أسلوب الفنان الفنى ذا الإحساس الفرعونى بالكتلة والتجسيم والاهتمام بالبعدين داخل إطار اللوحة وتبسيط الرسم كما أعلن اهتمامه بالطبيعة حيث قال (إن هدفى الرئيسى هو التعبير عن تجربتى فى المناظر الطبيعية والكائنات البشرية بأعظم بساطة ممكنة ..) .

لوحة (**البنات الغجريات مع قطة**) ١٩٢٧زيت على قماش ١٠٩×١٤٤شكل (٢٤) – أتوميوللر





البنات الغجريات مع قطة – اتوميوللر – رسم توضيحى شكل (٢٥)

لوحة (البنات الغجريات مع قطة) عام ١٩٢٧ : هى ارتداد حنين الأجداد إلى اتو ميولر المنحدر عن أصل غجرى فى إحدى ضواحى المجر . وبعد انفراط عقد جماعة الجسر فى سنة ١٩١٣ اتجه ميوللر إلى الاستقلال الفنى وإلى توضيح أشكاله الآدمية .

ومن بداية أعماله الفنية نجد أن اهتمامه بالعاريات داخل المناظر الطبيعية وأثرت فى أسلوبه الاكتشافات الأثرية فى مصر فى منطقة سقارة واكتشاف مدينة الموتى هناك حيث

ذكر عام ١٩١٩ : (لقد كنت دائما اتخذ من فن قدماء المصريين نموذجا لى حتى فى الموضوعات الحرفية الخالصة) .

نلاحظ أن لوحة (البنات الغجريات مع قطة) هى تجسيد لأسلوب أتو ميوللر من حيث اهتمامه بالجسد العارى وسيادته على جميع موضوعاته داخل الطبيعة وأيضا نلاحظ تأثير الفن المصرى القديم من حيث قوة التكوين البنائى للوحة وثقل الأجساد وإعطاء الإحساس بالكتلة بها وإضافة جو الأسطورة الغامضة ببعض الرموز الإيحائية مثل (القطة - المزهرية - زخارف على الجدار ..) فاللوحة هى عالم أتو ميوللر المتداخل بين الأسطورة والواقع المعاش والواقع المفقود وبين حياة الغجر والحضارة الحديثة والحضارات القديمة فنرى أنه أتى بتكوين به محاور تشكيلية متعددة ومتداخلة بين المحاور الدائرية وأنصاف الدائرية والمحاور المثلثة والمربعة والمستطيلة فى تداخل وتركيب فنى أعطى صفة الرصانة والقوة للبناء الفنى للوحة فنرى أن البناء الفنى للوحة به المحور الدائرى (١) المتجه مع الستارة الصفراء إلى أسفل التكوين فى اتجاه دائرى إلى أسفل - والمحور الدائرى الآخر (٢) المتجه من الستارة الصفراء أيضا إلى أسفل فى اتجاه دائرى إلى أسفل فى الجانب الآخر عكس رقم (١) وهناك المحور الدائرى البسيط (٣) والمحدد بالخط الخارجى لجسد الفتاة فى الجانب الأيسر .

ونلاحظ الاتجاهات المحورية التى أنشئت أشكال هندسية مستطيلة وسريعة مع الأشكال داخل التكوين مثل رقم (٤) المستطيل والمحدد لجسد الفتاة الواقفة ، رقم (٥) شبه المربع بصدر الفتاة الجالسة ورقم (٦) خلف نفس الفتاة الجالسة موحيا بالمربع وأعلاه مثلث رقم (أ) وأيضا الاتجاه المحورى الدائرى (٧) وبداخله القطة ويقابله رقم (٨) وبداخله المزهرية وشبه المستطيل وهى مساحة المنضدة (٩) وأسفلها المساحة المستطيلة رقم (١٠) .. تلك اتجاهات محورية مربعة ومستطيلة وهناك فراغات تأخذ أشكال المثلث المتساوى الأضلاع مثل (أ) فى المساحة فى اتجاهي الستارة ، (ب) أعلى مربع المزهرية ، (جـ) أعلى جسد القطة ، (د) وهو رأس الفتاة الواقفة بشعرها الغجرى الأسود الغزير .

فنلاحظ فى ذلك التكوين الذى به فتاتان إحداهم تقف بالمواجهة والثانية تجلس مستندة على المنضدة بالمواجهة وهم أنصاف عاريات تقريبا وخلفهم ستارة ضخمة ذات لون أصفر نقى قوى جرىء وفى الجدار نافذتين إحداهما فيها مزهرية والأخرى قطة

أما الحائط والقطة والمزهرية فيغلب عليهم اللون الأخضر وأجساد الفتايات لها اللون البنى المشوب بالاصفرار ذات شعور سوداء داكنة والمنضدة بها غطاء أحمر يتقارب مع رداء الفتاة اليمنى والفتاة اليسرى العارية فالجزء السفلى منه أبيض مزخرف بالأزرق .

والمزهرية على المنضدة زرقاء وأسفل المنضدة أعطى الفنان له اللون الأسود الداكن .

فالبناء الفنى للوحه قوى ومتداخل فى ترديد وتنغيم أعطى الإحساس بالشحنة الانفعالية التى يحسها الفنان فهناك ثلاث محاور دائرية (١) ، (٢) ، (٣) تتداخل مع المحاور المربعة والمستطيلة (٤) ، (٧) ، (٨) ، (٦) وهناك المحاور المثلثة المتساوية الأضلاع التى تضفى ثبات على التكوين وإحساس بالإتزان مع المحاور المربعة السابقة وهى (أ) ، (ب) ، (جـ) ، (د) ولا يغفل علينا المثلثات الثانوية البسيطة التى نشأت من حركة أذرع الفتاتين مع الفراغ الخلفى لهن مع إعطاء شيء من التردد والتنغيم والاتزان وخاصة المثلث الأساسى (د) لرأس الفتاة الواقفة وكذلك المثلث (أ) للفراغ بين الستارة . كل هذه المحاور أكدت البناء الفنى للوحة .

واللون داخل اللوحة له صفة الجرأة والثقة والبساطة فالأصفر للستارة الصريح النقى يقابله الأخضر القوى للجدار وما به من زخارف داكنة أعطت له ملمس مناسب وكذلك الأحمر القانى والأرجوانى لغطاء المنضدة وزى الفتاة الواقفة .. والأبيض أعطى نوع من الهدوء والاتزان اللونى وسط الألوان القوية الصريحة لفراغ النافذتين ورداء الفتاة الأخرى ولا ينسى الفنان الزخرفة بالتنقيط بالأزرق والأبيض للرداء والمزهرية والثوب الأحمر بالنقط الخضراء .

والأسود لشعر الفتاتين وأسفل المنضدة أعطى اتزان مع الأصفر القوى للستارة وهناك الزخارف الشكلية التى أعطت التنظيم الشكلى فوضع القطة برأسها المستدير وجسدها الدائرى يتقابل مع الفتاة الجالسة فى دائرية متكئة على المنضدة وكذلك المزهرية على النافذة يتقابل مع المزهرية على المنضدة وهناك زخارف شكلية دائرية مثل استدارة أثداء الفتاتين والمزهرية ورأس القطة . مما أضاف ثراء للبناء الفنى للوحة .

والخط عند ميوللر دائما يحدد بالأسود مثل أغلب جماعة الجسر معطيا الإيحاء به عن طريق ترك الفرصة للعين البشرية فى إكمال الإحساس بالخط الخارجى للأشياء

أوباستخدام درجات اللون المباشرة كنوع من إعطاء الإحساس بالإضاءة الخارجية لجسد الفتاة الجالسة .

فنلاحظ أن ميوللر أنتج هذه اللوحة في سنة ١٩٢٧ وقبلها من عام ١٩٢٢ أنتج سلسلة أعمال عن الغجر وحياتهم وله لوحة (زوجان من الغجر سنة ١٩٢٢) (وزوجان في بار سنة ١٩٢٢) ، وتعتبر هذه الأعمال من الأعمال المميزة بأمانة عن أسلوبه في استخدامه لمزيج الألوان الممتلئة والرسم فوقها مرارا فيعطيها شيء من الملمس الغامض بسيطرة يدوية منه ، واهتم بثنائية البعد داخل التكوين الفنى العام لأعماله .

٥ – ماكس بخستين Max Pechstein

ولد في (زويكو) سنة ١٨٨١ – وتوفى في برلين سنة ١٩٥٥ .

عمل لمدة أربع سنوات كمساعد رسام ديكورات في قريته ثم انتقل إلى درسدن سنة ١٩٠٠ ودرس في مدرسة الفنون والحرف .. وفاز بالجوائز الأولى عام ١٩٠٢ وقام بالتدريس في أكاديمية الفنون الجميلة حتى عام ١٩٠٦ .

وفي سنة ١٩٠٦ فاز بجائزة روما في الرسم الممنوحة من مملكة ساكسونى .. وسافر إلى إيطاليا في سنة ١٩٠٧ ومكث نصف عام في باريس سنة ١٩٠٨ واستقر في برلين .

وبقى فترة عام واحد في جماعة (الجسر) في دريسدن وطرد عام ١٩١٢ من جماعة الجسر لانضمامه لجماعة برلين .

وأضفى على الجمعية كثير من الحيوية وفي باريس قابل كيس فان دونجي الذى شارك جماعة الجسر (١٩٠٨) وأيضا تقابل مع ماتيس ويبدو أثر ماتس واضحا في أعمال ماكس بخستين وخاصة في الفترة ١٩١١–١٩١٢ ويذهب في صيف سنة ١٩١٠ إلى (موريتزبرج) مع كيرشنر وهيكل – ثم ذهب إلى دانجاست مع هيكل ليعمل مع شميدت روتلوف .. وأنتج أعمالا ذات ألوان جريئة ومساحات كبيرة ذات أسلوب بنائى وبعد عن الرمزية والأسطورة بعكس جوجان .

أما أعماله في صيف سنة ١٩٠٩ في بحر البلطيق فصور المستحمات وكثبان الرمال ذات تأثير سطحى بالرغم من إيقاعها الديكورى والخطى . ونجح بخستين في التوفيق

بين الفن الجديد والقاعدة العامة المتذوقين فكلف رسميا لعمل الرسومات الخاصة بنوافذ زجاجية ملونة والصور الجدارية والفسيفساء .

وعرض فى جماعة برلين سنة ١٩٠٩ بالرغم من وجوده فى جماعة (الجسر) وباع رسومات قماشية .

وأصبح رئيسا سنة ١٩١٠ لجماعة اتحاد برلين الجديد وسافر على نفقة متعهد الأعمال الفنية جيرليت gurlitt إلى جزر (باولا) - فى الباسيفيكى .

وهناك فى تلك الجزر وجد التآلف بين الطبيعة والإنسان وذلك فى إحدى قرى الصيد الإيطالية بالقرب من (جنوة) .

وعاش فى تلك الجزر حتى وقع أسيرا عند اندلاع الحرب العالمية الأولى فى يد اليابانيين - ونجح فى الهرب والعودة إلى ألمانيا سنة ١٩١٥ .

ومثلما تأثر ايميل نولد بالعالم البدائى وأنتج الأسطورة والخيال الرمزى للطبيعة وأهوالها ومخاوف الإنسان والحيوان تجاه المجهول تأثر أيضا بخستين بالعالم البدائى ولكنه لم يستطع النفاذ إلى جوهره مثل نولد . وتوقف عند التسجيل المظهرى لهذا العالم بدون النفاذ إلى الوجدان الكامل لذلك الحياة البدائية ذات الأحاسيس الفطرية الغريزية النفسية بعيدًا عن قيود الحضارة الحديثة .

وبعد تلك الفترة وهى سنة ١٩٢٢ لم ينتج بخستين إلا القليل من الدراسات البسيطة .

حيث قال (١) : (أود أن أعبر غن تطلعى لخبرات سعيدة . ولا أريد لنا أن نظل نحزن إلى الأبد . لقد كان الفن وسيظل ذلك الجزء من حياتى الذى يجلب لى السعادة) .

وفى ذلك تفسير لبعده عن جوهر الفن البدائى وعن معاناة الإنسانية واكتفاء بتسجيل العالم البسيط السعيد السطحى للحياة بالرغم من وصوله إلى قمة الشهرة ، واعتبر كأهم فنان تعبيرى ألمانى حيث توفى فى برلين سنة ١٩٥٥ .



لوحة (على النهر المنحدر) ١٩١١ -
٦٥ × ٥٠ سم زيت على قماش
- برلين . المتحف القومى الجديد
شكل (٢٨) ماكس بخستين

لوحة (على النهر المنحدر سنة ١٩١١) لماكس بخستين أنتجت فى الفترة التى انضم فيها إلى جماعة (برلين) بالرغم من بقائه عضوا فى جماعة (الجسر) وبذلك طرد من جماعة الجسر وأصبح رئيسا لجماعة اتحاد برلين الجديد بعد ذلك ونراه يسافر إلى (مورتيز برج) فى الصيف مع كيرشنر وهيكل وبعد ذلك مع هيكل ليعملا سويا مع روتلوف - فى (دانجاست) - ثم يذهب إلى ساحل البلطيق ليرسم المستحمات وكثبان الرمال والعاريات متأثرا بالأسلوب (السيزانى) فى رسم أجسام العاريات مثل لوحة (الصيف فى دنيس) سنة ١٩١١ نرى التأثر الواضح فى التكوين وخطوط أجساد العاريات فى أعمال سيزان ، ونراه فى نفس الفترة ينتج لوحة (على النهر المنحدر سنة ١٩١١) فنرى فتاة ذات ملامح بدائية وشعر أسود داكن وعقد أحمر حول رقبتها وجلباب أزرق فى خلفية صفراء وفى الأفق البعيد على الجانب الأيمن يظهر بقايا شاطئ وشخصان وراء الأفق المترامى وملامح الفتاة الضخمة تتصدر اللوحة بصدرها فى تشابه مع أعمال (بول جوجان) عن نساء جزر (تاهيتى) والألوان الصارخة فنرى لوحة ماكس نخستين بها الألوان الصريحة الصفراء والزرقاء والأسود الفاحم والأحمر القانى لعقد الفتاة ولكن تذهب بعيدا الشحنة التعبيرية لهذا العمل لأن الفنان اهتم بالزخرفة اللونية وبعد عن إعطاء القيمة التشكيلية التعبيرية التى تجذب المشاهد فاكتفى بعامل التسجيل التشكيلى فقط ولم يعطى للألوان القيمة التعبيرية التى تجعلنا نحس بالشحنة الانفعالية الناتجة من تأثر الفنان بالمضمون التشكيلى للعمل الفنى - فإذا كان الفنان صادقًا فى إحساسه لابد أن يدركه المشاهد بسهولة ويسر - وذلك من أهم نواقص أعمال بخستين إنه اكتفى بالتسجيل

الخارجي السطحي للحياة ولم يدخل في أغوار المأساة الإنسانية أو الدراما الذاتية له شخصيا – كما اعترف هو بهذا شخصيا في آخر أيامه .

٦ – ايميل نولد (١٨٦٧–١٩٥٦) Emil Nolde

ولد في سنة ١٨٦٧ في الجزء الغربي من شيلزويج وهي منطقة زراعية بإقليم (نولد) ومنع اشتق اسم ايميل هانس إلى (ايميل نولد) .. وانضم إلى جماعة الجسر في ربيع سنة ١٩٠٦ .. وكان على اتصال بمؤسس متحف الفولكوابيج (كارل أيرسنت أوسوس (K.E. Osthaus .

وفي سنة ١٩٠٦ قبلت جماعة برلين لوحته (يوم الحصاد سنة ١٩٠٤) لمعرضها السنوي ، وعمل في سنة ١٨٨٤ كحفار على الخشب في مصنع للأثاث في فلتزبرج حتى سنة ١٨٨٨ وفي سنة ١٨٩٠ درس في مدرسة الفنون والحرف وسافر إلى برلين ليعمل مصمم للأثاث وتأثر بالفن المصري القديم والأشوري وتأثر بالفنان (أرنولد بوكلين – وفرديناند هولار) ، وقام بالتدريس لفترة سنة ١٨٩٢–١٨٩٨ في (جيور بميوزيوم) في سانت جال (St .gall) لفن الرسم الزخرفي .

ورسم لفترة البطاقات البريدية ، ثم ذهب إلى ميونيخ للدراسة في فصل ستك stuck– ورسب في اختبار القبول ، ودرس في مدرسة (فيهر Fehr) وعمل في مرسم أودولف هولزل في (داكو) خارج مدينة ميونيخ . وهناك أحس بشاعرية الطبيعة ومكث حوالى التسعة أشهر في باريس سنة ١٨٩٩ . وبعد رحلات عديدة إلى كوبنهاجن وبرلين استقر في جزيرة ألسن سنة ١٩٠٣ ... . وهناك كتب :[٣٢] (ان لى مرئيات لا تعد في هذا الوقت حينما نظرت فالطبيعة حية ، السماء ، السحاب ، وعلى كل حجر وبين فروع الأشجار كانت إبداعاتي تتحرك وتعيش حياتها الهادئة أو البرية تثير انفعالي وتصرخ تطلب الرسم) .

وفي سنة ١٩٠٤ تعرف على أعمال مونخ وجوجان وفان جوج وتأثر بألوانهم الزاهية وتلقائية ألوانهم المتحررة .



شكل (٢٢) - أسرة - ايميل نولد - ١٩١٧

وظل ايميل نولد عضوا فى جماعة (الجسر) لمدة عام ونصف وشارك فى معارض سنة ١٩٠٦-١٩٠٧ وتعلم من جماعة الجسر مهارة الرسم على النماذج الخشبية النقشية ..

وفى سنة ١٩٠٩ اختلف مع الجماعة (الجسر) وحاول تشكيل مجموعة بها الفنانين (كرستيان رولفز - بيبيروى ماتيس - بيكمان - شميدت روتلوف - مونيخ) .

وحاول قيادة اتحاد الفنانين الجدد فى برلين سنة ١٩١١ فى تجميع الفنانين الشبان التقدميين وفى بداية سنة ١٩٠٩ اهتم برسم القصص الدينى واللوحات ذا الإحساس الغيبى والروحى مثل لوحات (العشاء الأخير) من خياله وذاكرته (عيد العنصرة) و (صلب المسيح) ولوحة (الرقص حول العجل الذهبى) من العهد القديم .

وفى صيف سنة ١٩١٠ عمل لوحات فى ميناء هامبورج ونفذ رواسم خشبية ولوحات بالحبر الهندى - وفى سنة ١٩١١ رسم المطاعم والمقاهى والحانات مسجلا الحياة السريعة فى الليل داخل المدينة فى لحظة حدوثها تمام وأنتج لوحات مخيفة مثل (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) .

وفى سنة ١٩١٢ أحدثت لـه صوره الدينية كثيرا من المتاعب والجدل وانفصل عن جماعة (الجسر) وأسس جماعة (الاتحاد الجديد) وفى سنة ١٩١٢ اشترى متحف هول Holle لوحة (العشاء الأخير) وعارضت الكنيسة عرض لوحة (التساعية) فى معرض (بروسيلز الدولى) ومنذ عام ١٩١٢ - اهتم بالفن البدائى والشعوب البدائية وألف كتاب (تعبيرات فنية للشعوب البدائية) وكان دائم البحث عن الانفعال

الحقيقى للنفس البشرية ووجده فى سلوك الشعوب البدائية . كما يقول هو فى مقدمة كتابه[٣٣] (إن الأصالة المطلقة ، والتعمق وغالبا التعبير الوجدانى للقوة والحياة فى أبسط صورها هى التى ربما تمدنا بالغبطة الجيدة فى هذه الأعمال البدائية) .

وفى سنة ١٩١٣ دعى للمشاركة فى معرض الكتب الملكى للمستعمرات الألمانية .

واهتم بالضوء والبحر وهواجسه كقوى طبيعية بدائية كما فى لوحته (الشمس المدارية سنة ١٩١٤) ولوحة (حورية الماء سنة ١٩٢٤) شكل (٤٤) .

وفى سنة ١٩١٦ قد بلغ سن الخمسين وانسحب إلى موطنه الأصلى شيلزويج الغربى وعمل فى الهدوء الريفى البسيط بعيدا عن صخب المدينة وطور أشكاله وتميزت بالموضوعية والثبات والهدوء وبعد عن الفن المعاصر . وأقيم له أول معرض جديد رئيسى فى سنة ١٩٢٧ بمناسبة بلوغه سن الستون عاما وتوفى عام ١٩٥٦ .

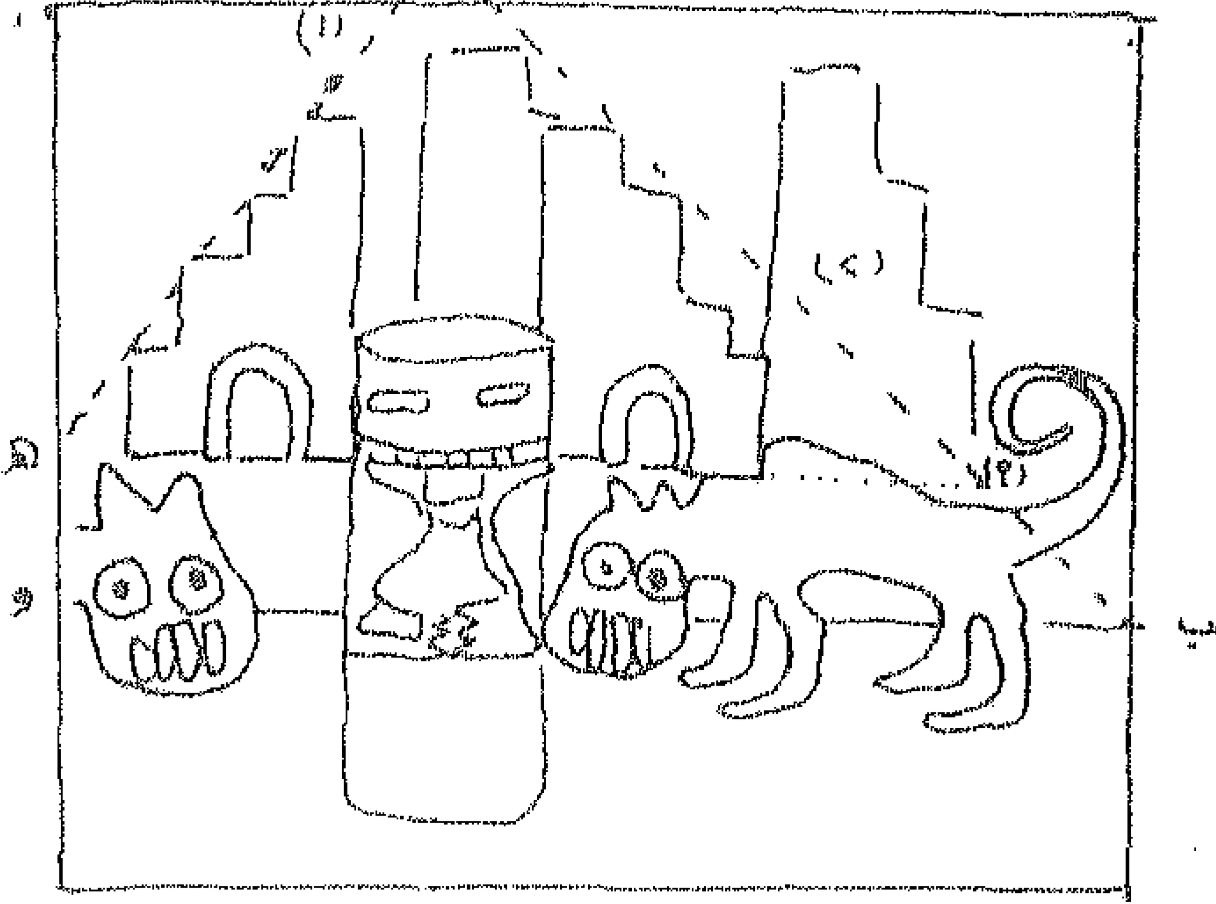
وكتب بول كلى فى فهرس هذا المعرض[٣٤] إن الفنانين التجريبيين المعبرين عن هذه الأرض أو المنفصلين عنها ، ينسون أحيانا أن نولد موجود –أنا لست كذلك –حتى فى أقصى رحلاتى التى أتمكن دائما فيها من أن أجد طريقى عائدا إلى الأرض لأستريح من قوة الجاذبية التى أجدها هناك . إن نولد أكثر من أن يكون للأرض –إنه الروح الحارسة للكواكب .. ولو استقر الغرور فى مكان آخر فإنه يكون مدركا تماما صلة القرابة الكامنة – إنها قرابة من اختيار الفرد نفسه) .

وقد تميز أسلوب نولد بنسخ أفكاره إلى سطح اللوحة قبل أن تمحوها الذاكرة لم يفكر نولد فى اللوحة مسبقا بل بكيفية فكرة غامضة فى نطاق الخط أو اللون وبعد ذلك يتطور العمل من نفسه تحت يده .. فنراه لم يستخدم نموذجا أى كان وكان عنده المقدرة على تخيل العمل قبل البدء فيه حتى أدق تفاصيله حتى يقول : (إن مفاهيمى المسبقة كانت عادة أجمل بكثير من نتاجى المرسوم) ..

وبذلك يعتبر ايميل نولد بذلك مثال للفنان التعبيرى الذى يصور من دافع داخلى دفين تاركا هواجسه وأفكاره تعطيه أدق تفاصيل عمله النابع من داخله الذاتى بعيدا عن أى مؤثرات خارجية أو نموذج محدد بذاته .

لوحة (أشكال دخيلة) ١٩١١-٧٨×٦٥,٥ سم
-زيت على قماش-شكل(١٧)إيميل نولد-ملون





(أشكال **دخيلة**) رسم توضيحي شكل (١٨)

أنتج نولد لوحة (أشكال دخيلة) سنة ١٩١١ بعد انضمامه لجماعة الجسر وتعطى هذه اللوحة إحساسا غريبا ومخيفا لعالم من عوالم نولد التى صرح بها فى أعماله فهو متأثر ببيئته الريفية المنعزلة في الجزء الغربى من منطقة (نولد أوشيلزويج) الشمالية التى يهددها البحر باستمرار ومتأثرا أيضا بولائه لبيئته تلك وإلى التعاليم الدينية والتى ظلت ملازمة لإحساسه طوال حياته ودونه في اعترافه لصديقه (فريد ريك فيهر) حيث قال[٣٥] (عندما كنت طفلا فى الثامنة أو العاشرة من العمر عقدت ميثاقا متينا مع الله أنه عندما أكبر فسأكتب ترتيله لكتاب الصلاة . ولكن لم أبر بهذا القسم مطلقا ولكنى رسمت عددا كبيرا من الصور ومنها ما يزيد عن الثلاثين صورة دينية . وإنى أتساءل هل تصلح بديلا لوعدى ... ؟) .

وذلك من أسباب يأسه وحزنه لعدم وجود لوحة واحدة له فى أى كنيسة . ولم يكلف بعمل أى عمل فنى للكنيسة طوال حياته .

ويعتبر نولد هو المثال الحقيقى للمصور التعبيرى الذى يعمل بدون الالتزام بفكرة ثابتة أو نموذج بل يستهل عمله بعيدة عن أشياء مسبقة تاركا هواجسه وعوالمه ومخاوفه وأساطيره توحى له بكل شيء أشكاله وألوانه التى كان يعجنها على سطح اللوحة أو يسطحها بيديه أو بقطعة خشب أو ورق مقوى ليعطى الإحساس الفورى لما بداخله مباشرة - كما يقول هو[٣٦] (لم يكن لأى من اللوحات التخيلية الحرة التى رسمتها فى

ذلك الوقت أو فيما بعد أى نموذج أو أى فكرة مستوحاة بوضوح . لقد كان من السهل تماما بالنسبة لى أن أتخيل عملا إلى أدق تفاصيله وفى الحقيقة فإن مفاهيمى المسبقة كانت عادة أجمل بكثير من نتاجى المرسوم . لقد أصبحت ناسخا للفكرة . لذلك فإنى أحب أن أتجنب التفكير فى اللوحة مسبقا وكل ما احتاجه هو فكرة غامضة فى نطاق التألق أو اللون – وعندئذ يتطور العمل من نفسه تحت يداى ...) .

فأتى لنا بلوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) (أو أشكال غريبة) هى نتاج فكره المشوب بالخوف من الطبيعة وهواجسها وحيواناتها ومن قلقه الدينى فنلاحظ تلك الحيوانات السوداء ذات الأعين والأنياب البرتقالية المخيفة وتقوس جسدها فى تقابل مخيف فاللوحة تتكون من حيوان هو تقريبا نمر وحشى أو قط كبير ويقابله فى الجانب الآخر رأس لنفس الحيوان على أرضية أفقية بنية داكنة وفى المنتصف شكل مستطيل دائرى ذا لون مبهج أصفر وأحمر وأخضر يعطى الإحساس (بالقلة) المصرية ذات الملامح الآدمية وفى الخلفية على الحائط رسومات شبحية بدائية عبارة عن زخارف متدرجة مثل السلم الحجرى ذات لون أخضر داكن ومجردة بخطوط حمراء وبجوارها ترديد لها بنفس الزخرفة وفى المنتصف وضع الفنان حدوتى حصان مزخرفتين باللون الأصفر والأحمر والأسود . كنوع من التعويذات البدائية [٣٧].

فالبناء الفنى للوحة يأخذ المحور الهرمى المتداخل مع المحاور المثلثة والمربعة والمستطيلة هندسيا ونرى أن المحور الهرمى الأساسى هو (أ) يبدء من قمة الزخارف الحائطية الخضراء إلى أسفل التكوين بضلعين يلتقيان (ب) أسفل خط الأفق فى الجانب الأيمن والآخر (جـ) خارج إطار اللوحة فى الجانب الأيسر .

أما المحور المثلثى (٢) فهو فى الجانب الأيمن يبدء من الزخارف الحائطية وهناك خط أفقى ممتد (ب و) يحدد المحور الأفقى الممتد يتردد معه المحور الأفقى الآخر (أ هـ) متقاطع مع جسم الحيوان الأيمن مارا بالزخارف الحائطية وحدوتى الحصان ورأس الحيوانين والشكل الزخرفى المستطيل (القلة الشعبية) .

وهناك العديد من المساحات المثلثة والمربعة المترددة والناشئة من تداخل الزخارف الحائطية مع الزخارف التى على الأرضية وجسدى الحيوانين والزخارف الدائرية مثل حدوتى الحصان .

ونلاحظ الترديد الدائرى لزيل الحيوان وجسده الشبه انسيابى واستدارة عيناه ذات القوة الغامضة تذكرنا بالفنون الشعبية والبدائية وقد تأثر بالفنان (نولد) أغلب التعبيريين المصريين فى ذلك الوقت بمشاهدة نماذج من أعماله وخاصة فنانى جماعة (الفن المعاصر سنة ١٩٣٦) بالقاهرة والتى أسسها مدرس الفن الأستاذ(حسن يوسف أمين) وضمت – (حامد ندا – سمير رائف – الجزار – محمود خليل – سمير رافع – حبشى – إبراهيم مسعوده ..) .



شكل (٧) وثائق – ملصق بجماعة الفن المعاصر بمصر – ١٩٤٨ – القاهرة

فالبناء الفنى به المحاور المثلثة والهرمية (١) ، (٢) والمحاور الأفقية الممتدة التى أعطته الاتزان والثبات فى التكوين (أ هـ) ، (ب و) فأتى الفنان بتكوين حر قوى ذا علاقات متداخلة منطلقا متحررا من التقاليد المدرسية وزاوج بين الشكل والأرضية والخلفية فنلاحظ التداخل بين الزخارف وجسد الحيوان فى الجانب الأيمن وكذلك تداخل القطعة الزخرفية على الأرضية مع زخارف الحائط .

وكثف الفنان الغموض باظهار رأس الحيوان الثانى فقط وتعمد إظهار العينين والأسنان فى إحساس تجريدى تعبيرى معبر عن خصائص وحشية الحيوان ببساطة .

وقد أضاف اللون إلى ذلك الجو الغامض فالأسود للحيوانين وعنيهما بالبرتقالى والأرضية سوداء بنية والحائط مزيج من الأزرق والأبيض والزخارف خضراء قوية محددة باللون الأحمر

والزخارف صفراء وسوداء وبرتقالية إنها ألوان نقية وقوية تاركا الفنان أحاسيسه وهواجسه تحدد اللون وقوته وتأثيره واللون هو الخط عند نولد فأعطى الإحساس بالخط الخارجى نتيجة حواف اللون المتلاقية مع اللون المجاور كما فعل فى لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) فى العهد القديم فلم يرسم الخطوط الخارجية للأشكال بل حددت بواسطة زوائد مساحات اللون والألوان المجاورة لها ولكن بثورة وفوران فى حركات الرقص والألوان .. ونلاحظ أن ألوانه أكثر ثباتا وهدوءا فى لوحة (أشكال غريبة سنة ١٩١١) فأتى ايميل نولد بفكرة خيالية هى عالمه الخاص وحالته النفسية القلقة تجاه الطبيعة والدين فنرى أنه فى عام ١٩٢٤ أنتج لوحة (حورية البحر) شكل (٤٤) فأتى لنا بتكوين غريب وجرئ فى مواجهة الطبيعة المخيفة الغامضة فى تلك الحورية التى ملئت مساحة اللوحة فى وقفة أسطورية غريبة رافعة يداها إلى البحر وتجلس القرفصاء ذات لون أحمر مخيف وشعر برتقالى تجاه عالم مضطرب من الأمواج الزرقاء والخضراء وزبد الماء الأبيض .

فالإضاءة فى لوحة (أشكال غريبة) داخلية ناتجة من علاقات الألوان المتجاورة وتمماتها وكذلك من التضاد بين الأسود والبرتقالى والأصفر والأخضر فتعتبر لوحة أشكال غريبة هى نموذج لأعمال نولد فى الانطلاق وراء رؤياه المسبقة وسرعة الإمساك بها ونقلها إلى الواقع المرئى .



لوحة (الراقصات على الشموع)
١٩١٢ - زيت على قماش
- ١٠٠ × ٧٦,٥ سم
- شكل (٢١)- ايميل نولد

أنتج ايميل نولد لوحة (الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) فى الفترة التى استطاع فيها إثبات ذاته كفنان دينى حيث اشترى متحف هول Holleلوحته (العشاء الأخير) سنة ١٩١٢ بالرغم من الخلاف الذى أثير حولها من رجال الدين وعدم رضاهم عنها .

ونجحت الكنيسة فى رفض عرض لوحته (التساعية) فى معرض (بروسيلز الدولى) .

وبذلك أحس بشيء من الفشل فى إنتاج الموضوعات الدينية ... وعاد إلى الانغماس الوجدانى فى الرقص البدائى فى حرية وخيال واسع فى التكوين والألوان والخط المتحرر مثل لوحته (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) متأثرا بقصص العهد القديم .. فنراه يلغى الخطوط الخارجية لراقصيه فى ثورة لونية ويعبر عن الخط الخارجى لأشكاله بواسطة حواف مساحات الألوان الناتجة عن تأثير حركات الفرشاة باللون فنراه يلغى الخط ويدخله فى شخصية اللون المعبر عن الحركة المتحررة البدائية فى حركات راقصة عنيفة منطلقة فى توافق حركى ديناميكى بألوان صافية للأزرق والأصفر ومستخدما الأبيض والأسود لإيجاد الضوء الداخلى للوحة والتضاد المناسب لتلك الطقوس البدائية التى أغرم بها وعاش داخلها .

ونراه فى لوحة (الراقصات على الشموع ١٩١٢) ينتهج أسلوب قريب جدا من لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) ولكن فى تكوين مختلف فنرى امرأتان ترقصان فوق الشموع فى خلفية حمراء وأرجوانية وبرتقالية وملابسهم عبارة عن جزء يغطى منتصف الجسم السفلى فى خطوط خضراء متكررة وشعور هائجة سوداء واللون هو الخط عند أميل نولد ولم يعد إلى صقل ألوانه بل ركز على ثورة الرقص واندماج الراقصات فوق الشموع فى شعور أسطورى بدائى بالاحتراق بنار بدائية بروٰيا طقوسية خرافية .

ونلاحظ الإيقاع الحركى فى السيقان والأيدى للراقصتان فى ترديد وتوتر شديد والأخرى فى اليسار رأسها إلى أعلى ويدها على صدرها أما الثانية فى مقدم التكوين فرأسها إلى أسفل واليدان إلى أعلى والقدم اليمنى مرتفعة على الأرض فى انطلاق متحرر لتطهير النفس مما علق بها فالشموع تأخذ اللون الأزرق المخضر مثلا ملابس المرأتان حتى نحس بانطلاقهن خارج إطار اللوحة فى ثورة وتمرد والخلفية أخذت اللون البرتقالى والأخضر

فى ترديد عصبى متردد يوحى بالفراغ الدائم بعكس لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) فنرى الخلفية واضحة من أرض وجبال ومشاهدين وعجل منتصف التكوين .

ولكن فى لوحة الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) أخذ جزء بسيط وكبير وسلط عليه رؤياه البدائية فى تكوين قوى ولون حيوى معبر عن الشحنة الانفعالية الصادقة لدى الفنان ومتداخلا مع الخط فنراه يرسم باللون .



لوحة (حورية الماء) **١٩٢٤** – زيت على قماش٥٠,١٠٠×٧٦,٥ سم–شكل (١٦)ايميل نولد

ترجع للفنان ايميل نولد الهواجس والمخاوف التى تؤرقه من خوفه وتوجسه من الطبيعة فبعد أن رسم لوحة (الشمس المدارية سنة ١٩١٤) ذات الرؤيا المتوجسة المتوقعة الشر من الطبيعة المضطربة ذات الألوان الحمراء بلون الدم والمياه الخضراء الداكنة والأرض المتداخلة فى تصارع مع الأمواج والسحاب ، نراه تعاوده المخاوف من الطبيعة مرة ثانية ويتخيل حورية الماء أو جنية الماء العملاقة تخرج من البحر وتستقر على اليابس فى رؤيا غامضة مخيفة رافعة كلتا كفيها فى لون أحمر مشوب بالبرتقالى وشعر كث كثيف ذا درجة لونية برتقالية وقد جلست فى الجانب الأيسر السفلى من التكوين على اليابسة ربما أو فى البحر أو فى جزيرة داخل الأمواجب المتصارعة ترفع يدها إلى السماء . فالتكوين ليس به غير حورية الماء تلك والأمواج المتصارعة فى ألوان خضراء داكنة وبيضاء فى تردد متكرر هابط إلى أسفل .

ونلاحظ تلك الخطوط التى أوحت بها ضربات فرشاة الفنان المعبرة عن ذبد الأمواج الهائجة فى تردد متكرر متناغم فى اتجاه أفقى مائل إلى أسفل وهو اتجاه الأمواج الهابط ونرى الاتزان فى حركة رفع أيدى حورية الماء إلى أعلى وتلك الجلسة المخيفة مثل الحيوانات البدائية ذات الصلة بالإنسان البدائى أو انسان المغارات والكهوف فى العصور المتأخرة تجلس حورية الماء ورافعة يدها فى تضاد مع حركة الأمواج الهابطة .

إنها الحركات العصبية المتشنجة التى عرف بها إيميل نولد فى تصوير حركة نماذجة بواسطة ضربات الفرشاة المليئة باللون فتعطي الإحساس بالخطر الخارجي لأشكاله مثلما فعل فى لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) ... ونراه هنا فى لوحة (حورية الماء) يلخص التكوين ويختصره بإيجاز ذكى أعطى للوحة قوة بنائية فى بساطة عناصرها موحيا بجو الأسطورة والهواجس والمخاوف التى تطارد بنى البشر من كل صوب .

فاللون فى لوحة (حورية الماء) ذا تضاد واضح فى استخدام الفنان للبرتقالى مع الأخضر الداكن والأبيض مع ظلال من الأسود وتأثيرات من الأصفر مع الأحمر موحيا بالصدمة الانفعالية لدى المشاهد الآتية من التضاد اللونى والانتقال السريع والمفاجئ من الأخضر الداكن والأبيض إلى الأحمر الأرجوانى المشوب بالبرتقالى .

وإن كان التردد المتوتر لحركة الأمواج العالية فى تردد متكرر أفقى متجه إلى أسفل أعطى اتزان فى التكوين الفنى للوحة مع حركة أيدى حورية الماء إلى أعلى فى جلسة بدائية وجسد مضغوط مثل (فصائل القرد العليا أو الغوريلا الأفريقية) .

فلوحة (حورية الماء) للفنان إيميل نولد إحدى رؤياه المخيفة لعالمه مثل لوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) برؤيا ذاتية بعيدة عن القصص الدينى فى العهد القديم .

(ثانيا) – اتحاد الفنانين الجدد فى ميونخ
(يناير سنة ١٩٠٩ – ديسمبر سنة ١٩١٢)

أبدت مجموعة من الفنانين الألمان فى ميونخ رغبتهما فى إعلان أهدافها المشتركة فى[٣٨] (تنظيم معارض للفنون فى ألمانيا والخارج وتثبيت أثرهم بالمحاضرات والنشرات والوسائل المشابهة) .

وأطلقوا على أنفسهم (اتحاد الفنانين الجدد فى ميونخ) .

وتكون هذا الاتحاد من :

١ – اليكى فون جولنسكى . ٢ – اليكساندر كانولدت .
٣ – أدولف أيدبسلو . ٤ – ماريان وبرفكن .
٥ – واسيلى كاندنسكى . ٦ – جابريل مونتر .

وكان كاندنسكى رئيسا لأنه مؤهلا من الناحية القانونية وله خبرة كمؤسس ورئيس لمجموعة الفلانكس Fhalanx .

وأصدر اتحاد الفنانين الجدد إعلان التأسيس وأعيد طبعه كمقدمة لفهرس معرضهم الأول وضم البيان التالى :

[٣٩](إن منطلقنا هو أن الفنان مشغول دائما بجمع الخبرات من العالم الداخلى بالإضافة إلى الانطباعات التى يتلقاها من العالم الخارجى من الطبيعة . إن البحث عن أشكال فنية يعبر فيها عن التفسير المتبادل لهذين النوعين من الخبرة لأشكال لابد أن تكون خالية من كل نوع من اللاعلاقية لكى لا تعبر عن شىء سوى الضروريات – باختصار الجرى وراء التركيب الفنى – يبدو هذا لنا شعارا يوحد الفنانين أكثر وأكثر فى الوقت الحاضر ..) .

وانضم عام ١٩٠٩ إلى الاتحاد كل من :

١ - موريس كوجان . ٢ - ايرما بوس .
٣ - باول بوم . ٤ - كارل هوفر .
٥ - فلاديمير بيجيف . ٦ - والراقص السكلندر ساخاروف .

وكذلك انضم الفرنسي – بير جيرود .



شكل (٤) وثيقة – ملصق لمعرض جماعة إتحاد الفنانين الجدد – ميونخ عام ١٩٠٩ – واسيلى كاندنسكى

وشارك الفنان القريد كوبن Alfred . Kubinفى المعارض كضيف وأقام الاتحاد أول معرض لهم فى سبتمبر سنة ١٩٠٩ فى مودرند جاليرى فى ميونيخ والمعرض الثانى فى بهو شانوسر فى سبتمبر سنة ١٩١٠ ... واشترك به براك وبيكاسو ودوريان وفلامنك .. وفون دونجن واليكساندر جيلوسكى ... والنحاتين هيرمان هولر – بيرنارد هونجر – أو دين سكارف .

وكتب افتتاحية المعرض الثانى كل من لوفوكونيير والأخوين برلوجوك وكاندنسكى وأوديلون ريدون . وقال كاندنسكى[٤٠] (فى ساعة غير معلومة ومن مصدر لا يزال مجهولا لنا ، ولكن عن قناعة يصل العمل إلى العالم . إن الحساب المدروس والرشات المتناثرة والتركيب الحسابى الدقيقة (مجرد أو نمطى) الصامت والرسوم الصارخة والتشطيب الدقيق واللون المنفوخ بالبوق أو المعزوف برقة فائقة والصفاء والهدهدة . والاتساع والمساحات المجزأة . أليس ذلك شكلا أليست تلك الوسائل .. ؟ ؟

إن الأرواح ذات المعانى الباحثة والمعذبة بانشقاق عميق فى الرأى سببه التعارض بين الروحية والمادية والأساس حياة الطبيعة الحية والميتة . إن العزاء فى ظاهرة العالم الداخلى

والخارجى جوهريات المرح المتداعى الغموض يتحدث من خلال الغموض . أليس هذا معنى .. ؟ أليس هذا هو الغرض الشعورى أو اللاشعورى لدافع الإبداع – ويقع العار على ذلك الذى يملك القدرة على أن يلهب الفن ولا يفعل – والعار أيضا على ذلك الذى يسد أذنيه عن حديث الفن وأنه إنسان يتحدث إلى بشر عن ما هو فوق البشر بلغة الفن ..) .

وانضم فنانين من الشبان فى ميونخ هما أوجست ماك August Mack وفرانز مارك Franz Mark .

وفى يناير سنة ١٩١١ استقال كاندنسكى من رئاسة الاتحاد وشغل منصبه ايربسلو ومن أسباب استقالة كاندنسكى أنه فى ديسمبر سنة ١٩١١ قدم كاندنسكى لوحة كبيرة للمعرض الثالث للاتحاد تبلغ مساحتها أكثر من أربعة أمتار مربعة .. وأصر بعض الأعضاء على عرضها على لجنة المحكمين ورفضت .. وكان ضمن قرار لجنة المعرض الخاص بالاتحاد أن الفنان يمكنه عرض لوحتين مساحتهما أقل من أربعة أمتار مربعة بدون الرجوع إلى لجنة التحكيم الخاصة بالمعرض .. وكانت هذه الواقعة من أهم الأسباب لاستقالة كل من كاندنسكى ومونتر ومارك .. وأقيم المعرض الثالث بالفنانين الباقيين . ويفضل قوة شخصية ايربسلو وصداقته الشخصية مع كل من ويرفكن جولينسكى استطاع منعهما من الاستقالة أيضا .

ويعتبر أدولف يربسلو من الفنانين الدؤوبين فقد مارس التنقيط واهتم بطراز الجيوجند ستيل وسافر بعد سنة ١٩٠٤ إلى ميونخ من كارسلروه ثم عاد إلى ميونخ مرة ثانية سنة ١٩٠٨ ودأب على الحضور إلى صالون ماريان ويرفكن وتقابل مع جولنسكى .

وذكر ايربسلو (ان الفنانين الذين أدين لهم بالكثير ، الخطوط التى أظهرت اتجاه عملى والطريق الذى أسلكه هم ؛ فان جوج – سيزان – جولينسكى) ومن أسباب انفراط مجموعة الفنانين خارج الاتحاد (كاندنسكى – مونتر – مارك) أيضا هو الخلاف حول المصادر الحقيقية لأعمالهم هل هى ما بعد التأثيريين الفرنسيين أو التصوير الجصى القديم والكنائس الروسية وكذلك الفنون الشعبية والتماثيل الروسية . ونشأ هذا الخلاف أثناء إعداد فهرس المعرض الثانى لاتحاد الفنانين الجدد . كما كان ازدياد عدد المتطفلين على الاتحاد وأبعدهم الاتحاد فورا .

ونلاحظ أن اتحاد الفنانين الجدد بميونخ مثل حركة (الجسر) في دريسدن كان من أهدافهم (جذب كل العناصر الثورية القلقة) والمقصود فى هذا هؤلاء الفنانين الذين لديهم (دافع داخلى) يضيف جديد للفن وللحركة الفنية فى ذلك الوقت .

فقد دعت جماعة الجسر الفنان (كيسن فون دونجن) ليكون عضوا بها وشارك اتحاد الفنانين الجدد معارضهم .

ونلاحظ أن كير شنر فى جماعة (الجسر) رفض أى زعم بأنهم متأثيرين بادفارد مونش أو الوحشية ... وساعد كير شنر على حسم الخلافات الداخلية فى جماعته تألف الجماعة وتقاربها نسبيا حيث صرح مرة : (من حسن الحظ أن مجموعتنا تتألف من أناس موهوبين وأذكياء) .

أما فى ميونخ فبقدر الجهود العظيمة التى قدمتها الفنانة (ماريان ويرفكن) للاتحاد ولقاءاتهم فى صالونها فى حفلات يومية وعلاقتها الوثيقة بجولينسكى ... بقدر ما أدى هذا التجمع عند بداية الخلافات نتيجة لتباين القدرات الفكرية لجماعة الاتحاد إلى تصعيد الخلاف فى أول مواجهة بين كاندنسكى والاتحاد .. مما أدى لانسحابه هو ومارك مونتر ..

ثم جاء نهاية الاتحاد فى ديسمبر سنة ١٩١٢ نتيجة لتصريح أعلن فى نشرة بعنوان (Das Neue Bild) وفى هذه النشرة مقال كتبه أتوفيشر الذى عين فيما بعد مديرا لمتحف بازل وذكر فيها [٤١] (إن الصورة ليست مجرد تعبير لكنها أيضا تمثيل ، إنها ليست تعبيرا مباشرا للروح فحسب ولكن للروح والموضوع . إن الصورة التى ليست لها موضوع تكون غير ذات معنى . فنصف للموضوع ونصف للروح هو الخداع المطلق . إن هذه محاولات زائفة وضعها مخادعون أراذل لا عقل لهم . إن المضطربون يجيدون الحديث عن الروحيات ، إن الروح لا تختفى ولكنها توضح ..) .

وأثار هذا المقال كل من جولينسكى وويرفكن ونختجيف وهم الأعضاء الباقين فى الاتحاد واحتجوا بشدة على ذلك التصريح .

وفى ديسمبر سنة ١٩١٢ استقالوا من الاتحاد . وبذلك تحددت نهاية الاتحاد والذى أنشئ فى يناير سنة ١٩٠٩ بميونخ .

* * *

ثالثا - (الفارس الازرق) - ميونخ
ديسمبر ١٩١١ - ١٩١٤

١ - واسيلى كاندنسكى . ٢ - جابريل مونتر .
٣ - فرانز مارك . ٤ - اليكسى فون جولينسكى .
٥ - بول كلى . ٦ - أوجست ماك .
٧ - هنريك كامبندونك . ٨ - ماريان وبرفكن .

عندما اختلف الفنانين كاندنسكى ومارك ومونتر مع باقى أعضاء جماعة اتحاد الفنانين الجدد بميونخ فى شهر ديسمبر سنة ١٩١١ . وفى ١٨ ديسمبر سنة ١٩١١ من نفس العام عرضوا أعمالهم تحت بهو ثانهو وافتتحوا (المعرض الأول للفارس الأزرق) ... وفى نفس الوقت وفى نفس المكان فى صالة أخرى افتتح المعرض الثالث لاتحاد الفنانين الجدد والذى اختلفوا معه وانفصلوا عنه .

* واشترك فى معرض الفارس الأزرق . هنرى روسو HenriRousseau وألبرت بلوخ ، وعديد من الفنانين منهم :

٣ - الأخوين برلجوك . ٤ - اليزابيث أبستين .
٥ - أيوجسين كاهلر . ٦ - الموسيقى أرنولد - سكونبرج .
٧ - جين بلونستل . ٨ - هنريك كامبندونك .
٩ - ديلونى . ١٠ - وسيلى كاندنسكى .
١١ - أوجست ماك . ١٢ - جابريل مونتر .
١٣ - فرانسز مارك .

وعرض هذا المعرض ثلاث وأربعون لوحة فى الفترة من (١٨ ديسمبر سنة ١٩١١ حتى الثالث من يناير سنة ١٩١٢) بميونخ وافتتح فى مارس من نفس العام واعتبر من المعارض ذات الصبغة الثورية فى الفن .. ونظر هذا الاهتمام شاركهم كل من بول كلى Paul Klee وجولنينسكى وويرفكن وكوبن Kubin بالرغم من استمرار كل من ويرفكن وجولنسكى كأعضاء عاملين فى اتحاد الفنانين الجدذ بميونخ . وكان ذلك نتيجة تدخل

هيرواث والدين وبنفس الحماس والسرعة التى عرضا بها أعمالهم فى المعرض الأول فى الفترة (١٩١١/٢/١٨ - ١٩١٢/١/٣) بميونخ أقاموا المعرض الثانى والأخير تحت عنوان (الفارس الأزرق) وكان فى شهر مارس وأبريل سنة ١٩١٢ - فى صالة متعهد الكتب والفنون هانز جولتز فى ميونخ وقصر على أعمال التصوير الذيتى . وعرض به الفنانين المشاركون كضيوف أمثال :

بيكاسو - براك - دوريان - فلا منك - هانز آرب - كلى - الفريد كابين - كاسيمير - ميلافتش .

وجميعا قد شاركوا فى المعرض الأول للجماعة وأيضا أعضاء من جماعة (الجسر) وقد نظم هذين المعرضين كاندنسكى ومارك - وكتب كاندنسكى شارحا تقويم الفارس الأزرق فى الكتاب السنوى الذى صدر سنة ١٩٣٠ :

(٣٧)(لقد كان فى نفس الفترة لدى الرغبة الناضجة فى جمع كتاب (ضرب من التقويم) تكتب فيه كل المنجزات بواسطة الفنانين . لقد كنت أحلم أولا بالفنانين والموسيقيين ولكن الفصل المدمر للفنون عن بعضها الآخر . وفصل الفن عن الفن الشعبى وفنون الأطفال والتميز بين الفن و (الأنثوغرافيا) والجدران الصلبة التى تبرز بين السطوح فى عينى كانت قريبة جدا أو حتى مطابقة وباختصار فإن الإمكانات للتكوين لم تدع لى أى هدوء . وبما يبدو غريبا اليوم أنه لفترة طويلة لم أجد شركائى فى العمل ولا أى وسيلة التطوير هذه الفكرة ، وببساطة لم أستطع أن أثير الاهتمام الكافى بها .

وقد كان الوقت ضدنا ونلاحظ أن كل (المذاهب) متصارعة . عندما لم يكن هناك تميز لتكوين الفنون وعندما كان الاهتمام مركزا أساسا على (الحروب الأهلية) ...)

وعندما أقيمت مدينة ميونيخ معرضا ضخما عام ١٩٥٨ كانت الفنانة (جابريل مونتير) هى الوحيدة الباقية على قيد الحياة من جماعة (الفارس الأزرق) وقربت من عامها الثمانين .

وتتحدث الفنانة جابريل مونتير(٤٢) (كنا لفيف من الفنانين يربط بيننا شغف مشترك بالتصوير كشكل من أشكال التعبير الذاتى . ولكننا لم نكن منقطعين قط لأفكار موحدة لا حيدة عنها كبعض المدارس الباريسية المعاصرة واعتقد أننا كنا أكثر اهتماما بأن نكون صادقين من أن نكون مجددين . وهو ما كان من شأنه أن يوجد تباينا بين أساليب مختلف

أعضاء جماعتنا ... والذى أذكره أنه عندما رفضت لوحة كاندنيسكى المسماة (تكوين رقم ٥) فى أحد المعارض الرسمية عام ١٩١١ انسحب واقتفى أثره فرانز مارك وكوبين وليفوكونيه ..) .



شكل (٥) وثيقة – غلاف منشورات جماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١٢ – واسيلى كاندنسكى

وكتب كاندنسكي يقول[٤٣] (إننا لا نسعى إلى الدعاية لشيء معين محدد من أشكال التعبير . إنما هدفنا أن نبين من خلال تنوع الأشكال المعروضة كيف أن رغبة الفنان الداخلية تعبر عن نفسها بطرق مختلفة) .

ونشأت صداقة فنية مع الموسيقى الألمانى أرنولد شونبرج (ArnoldSchonlerg) داخل جماعة الفارس الأزرق .

وانضم كل من أوجست ماك واهتم بمواد (الاثنوغرافيا) وأعد دراسة عن فن الأقنعة وقام كاندنسكي بترجمة أعمال الرسامين والمعلمين والموسيقيين الروس إلى الألمانية . وتم تبادل النشرات بين جماعة الجسر والفارس الأزرق عن طريق مارك . وكان هدف الجماعة ممارسة الحرية بقسوة واستبدادية كاملة لإنجاز وتجسيد أفكارها الفنية . وعندما جاء معرض الرواد فى سوندريند في كولون وعرضت أعمال من فنانى الفارس الأزرق هناك ولم تنجح جماهيريا فى صالة (والدين) فى يونيو سنة ١٩١٢ عرضت الأعمال

تحت اسم (التعبيريون الألمان – لوحات رفضها معرض سوند ربند فى كولون) وذكر مارك فى التقويم الشهير (الفارس الأزرق) مقالة له عام ١٩١٢ (المتوحشون الألمان)(٤٤) فى هذا العصر من النضال القوى من أجل فن جديد ، فإننا نحارب مثل (الحيوانات الضارية) هجمات غير منتظمة ضد القديم . إن المعركة تبدو غير متكافئة ولكن المسائل المتعلقة بالروح والمزاج النفسى ليست بالعدد ولكن قوة الأفكار هى التى تتغلب . إن الأسلحة المروعة (الحيوانات الضارية) هى أفكار جديدة أنها تقتل بفعالية أكثر من الصلب وتكسر كل ما كان يعتقد أنه لا ينكسر ...) .

وفى نفس الفترة سنة ١٩١١–١٩١٢ ولدت حركتان فى الفن هما التكعيبية والتجريدية مقابل المستقبلية والدادية والتعبيرية .

ونرى أن الفارس الأزرق استطاع أن يجمع عديد من الاتجاهات الفنية المختلفة مثلما فعلت جماعة (الجسر) مع الحفاظ على الشخصية المميزة الفنية لكل عضو فاشترك معهم هنرى رسوة وروبرت دليانى وأرنولد سكوبرج وبيكاسو وبراك ودوريان وفلامنك وبول كلى ... إنها نوع من الشمول الفنى البعيد عن النظرة الضيقة للبرامج المحددة فالانطلاق نحو جميع الاتجاهات والأساليب والتعرف عليها كانت سمة من سمات جماعة الفارس الأزرق وكذلك قبلهم كانت من سمات جماعة الجسر واتحاد الفنانين الجدد عندما دعوا العديد من الفنانين للعرض معهم أو وجهوا لهم خطابات انضمام إليهم ... إنها الإحساس الفنى بمشاكل العصر وتحدياته المتصارعة كما أدركها وأحس بها أعضاء تلك الجماعات ونرى ذلك فى كتب الفارس الأزرق فى مايو سنة ١٩١٢ الذى نشر مقالات عن الموسيقى والمسرح كتبها كاندنسكى ومارك وماك وشونبرج الموسيقى وزميله دفيد برلجوك .

ونرى مقال الافتتاح (الصوت الأصفر) لكاندنسكى والموسيقى شونبرج وبرج Berg وويدبرن Webern .

ومحاولتهم فى الرواسم الخشبية وتماثيل القرون الوسطى والاهتمام بالفنون الحضارية القديمة للشرق الأقصى والفن الشعبى والفن المصرى القديم والاهتمام بأعمال سيزان وفان جوج ورسوة وديلونى وماتيس وإعطاء قيمة فنية لرسوم الأطفال .

وكما ذكروا أن الهدف من الكتيب هو (أن النشر سوف يوحد الجهود التى ستجعل من نفسها ملحوظة بقوة فى كل مجالات الفنون والتى غرضها الأساسى هو إزاحة القيود القائمة للتعبير الفنى ...) .

وبذلك اعتبر الكتاب عبارة عن بيانات فنية هامة ليس فى ميونيخ ولكن فى المجال الفنى خارج ألمانيا .

كما ذكر(٤٥) (الكرونيك Chronick) نهاية جماعة الجسر بدرسدن فى مايو سنة ١٩١٣ ونهاية جماعة اتحاد الفنانين الجدد بمونيخ فى ديسمبر سنة ١٩١٢ .

ذكر أيضا أن الفارس الأزرق حقق مكانة حضارية فى الفن مبشرا بمعنى المستقبل ممثلا فى كاندنسكى وتجريديته .

وانطلق كل فى طريقه نحو آفاق جديدة ومتنوعة برؤيا جديدة وخاصة بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى فى سنة ١٩١٤ .

وفى عام ١٩٤٩ يقام معرض يضم إنتاج جميع أعضاء الجماعة فى ميونيخ كتقرير تاريخى للجماعة .

١ - وسيلى كاندنسكى Wassily Kandinsky

ولد وسيلى كاندنسكى فى ٤ ديسمبر سنة ١٨٦٦ فى موسكو ، وتوفى فى ١٣ ديسمبر ١٩٤٤ فى (نوى) .

وكانت هذه الفترة كفاحا فى عالم البحث والتجريب والحرية الفنية وهو ينحدر من أصل روسى بين الحدود الصينية ومقاطعة سيبيريا وتأثر ومارس الفنون الشعبية للسكان (السلافيين) التى تتميز بالإبداع التخطيطى والألوان المبهرة وخاصة لمنطقة (ولوجدا) الشعبية . وعندما عرضت أعمال التأثيريين الفرنسيين فى موسكو سنة ١٨٨٥ شاهد لوحة كومة القش لمونيه Claude Monet وكان لها تأثير قوى نحو نظرته الفنية وطموحه الفنى الذى دفعه إلى ترك العمل فى كلية الحقوق بعد حصوله على شهادة الحقوق من جامعة تارتو .

وفى سنة ١٨٩٦ ذهب إلى ميونيخ المدينة المليئة بالفن والفنانين وقتئذ ... . كما يذكر واسيلى كاندنسكى انطباعاته عن تلك الفترة قبل سفره إلى ميونيخ وقد أفضى بها إلى صديقته الفنانة (جابريل مونتر Gabriele) وفى عام ١٩٠٥ عندما كان معها فى تونس حيث قال(٤٦) : (لقد كانت تلك الفترة قد مررت نفسيا تجربة حدثين تركا طابعهما على حياتى كلها وفى الوقت نفسه أصبت بهزة فى أعماقى ... . أحدهما كان معرض موسكو للتأثيريين الفرنسيين وأولهما وأبرزهما لوحة كومة القش (لكلود مونيه Claude Monet) وكان الآخر هو عزف واجنر Wagner فى مسرح البلاط .

وحتى ذلك الحين لم أكن أعرف شيئا سوى الفن الواقعى متأثرًا فقط بالتعاليم الروسية . وغالبا ما كنت أقف محملقا فى يد فرانز ليسزت (Franz Liszt) فى صورة (ريبن Repin) الشخصية وأشياء من هذا القبيل .

وفجأة للمرة الأولى رأيت لوحة . وعرفت من الفهرس أنها (كومة القش) لم استطع أن أميزها من النظر إليها . وكونى كنت عاجزا عن أن أعرفها أقلقنى واعتبرت أن الفنان ليس له الحق فى أن يرسم ما هو غامض .

وانتابنى إحساس كئيب فإن موضوع الصورة مفقود . واندهشت وارتبكت أن أدرك أن اللوحة لم تسحرنى فحسب بل فرضت نفسها على ذاكرتى . وباستمرار كانت تطفوا أمام عيناى دون توقع تماما وهى كاملة بكل تفاصيلها . ولم أفهم معنى لهذا . وكنت عاجزا عن أن أُرسم أبسط النتائج من التجربة . والذى وضح لى تماما مع هذا ؛ هو أن (الباليته) الألوان قوة لم أشك فيها من قبل أبعد من أى شىء كنت أحلم به . كان الرسم يحتاج إلى عبق حكايات الجن والقوة . وفى الوقت نفسه ، مع أننى لم أدرك ذلك ، فإن الموضوع كعنصر ضرورى للوحة كان مرفوضا . وكان لدى انطباع بمعنى أن أى جزء صغير من حكايات الجن فى موسكو كان يوجد جمالا على اللوحة .

ومن ناحية أخرى فإن (اللونجرين) كانت تبدو كإنجاز كامل لعملى فى موسكو . فالكمان والأصوات العميقة المنخفضة وخاصة الآلات الهوائية جسدت لى القوة الكاملة لساعة مصيرية محتومة مثقلة بأحداث عظيمة . وقد استحضرت جميع ألوانى أمام عيناى ورسمت الخطوط المجنونة المتوحشة نفسها أمامى . ولم أجرؤ على أن أقول لنفسى بأى أسلوب رسم واجنر Wagner« ساعتى » فى موسيقاه .. ولكن من الواضح تماما لى أن الفن عموما أقوى بكثير مما ظهر لى ومن ناحية أخرى فإن الرسم قادر على تطوير الطاقات

بنفس النظام الذى تمتلكه الموسيقى تماما . أما العجز عن أى أكتشف هذه القوة بنفسى أو على الأقل أن أبحث عنها جعل زهدى أكثر مرارة) .

* كاندنسكى يهجر موسكو إلى ميونيخ :

وترك (واسيلى كاندنسكى) مدينته ذات الألف وستمائة كنيسة إلى ميونيخ لينتظم فى مدرسة أنثون آزب Anton Azbe للفنون ذات الشهرة الواسعة وتقابل مع جولينسكى . وكان قد بلغ عامه الثلاثون فى سنة ١٨٩٦ عندما بدأ الحياة بميونيخ . ودأب على دراسة العاريات ولكنه فوجئ بالأسلوب الأكاديمى القديم فى التدريس ، وأصيب بعزلة فنية واستمر فى الرسم فى منزله أو فى الخلاء لأنه كما ذكر[٤٧](إنه يشعر أكثر فى البيت بعالم اللون أكثر من الخط ...) وقال[٤٨] (كان الطلاب من الجنسين ومن مختلف الأجناس يتجمعون حول تلك الموديلات كريهة الرائحة والخالية من أى تعبير ...) واستمر حتى عام ١٨٩٨ فى مدرسة آزب أى لمدة عامين .

وفشل فى الالتحاق فى فصل رسوم ستك stuck فى الأكاديمية وفى سنة ١٩٠٠ وفق فى القبول بفصل ستك وهناك تقابل لأول مرة مع بول كلى (Paul Klee) .

وتأثر كاندنسكى بطراز (الجند ستيل) الألمانى التى كانت ميونيخ إحدى مراكزه الهامة بألمانيا .

وفى سنة ١٩٠١ أنتج ملصقات ذات أسلوب معاصر وصمم منسوجات نسائية ذات زخارف متأثرا بمواطن أجداده الروس وفنونهم الشعبية .

وفى سنة ١٩٠٣ نفذ الحفر الخشبى لوحة (المغنية سنة ١٩٠٣) – ويبدو بها التجريد والتبسيط فى الخط المعبر عن أهم خصائص الحركة الداخلية وأيضا عن الوضع الإنشادى المتأهب للمغنية وخلفها العازف على (البيانو) فى أرضية داكنة وخلفية بيضاء واهتم بخطوط رداء المغنية واتجاه وجهها وأصابع الموسيقى فأعطى تجريدا للحركة العامة وتلخيصا للحظة الزمنية لتأهب المغنية إلى الإنشاد فى بساطة شديدة .

وعرض العديد من الرواسم الخشبية (الحفر على الخشب) فى عام ١٩٠٤ معرض جماعة برلين سن ١٩٠٨ فى صالون الخريف بباريس ومن سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٠٨ فى معرض الجسر الثانى وفى عامى ١٩٠٦–١٩٠٧ – فى دريسدن .

وله مرحلة ما بعد التأثيرية وما رآه من لوحات مونية لا زال ماثل أمام وجدانه الداخلى ومسيطرا على أحاسيسه الداخلية . كما ذكر هو فى مذكراته وكما هو واضح من أعماله فى تلك الفترة أما فى سنة ١٩٠٧ فنراه اتجه إلى لوحات تصور أقاصيص الجن والخرافات الخيالية . وفى سنة ١٩٠١ يصبح كاندنسكى رئيسا لجماعة (فالانكس Phalnx) وتفتح الجماعة مدرسة عام ١٩٠٣ . واهتمت جماعة (فالانكس) بإقامة المعارض الفنية فأقاموا معرضا لما بعد التأثيريين الفرنسيين والذى تأثر به العديد من شباب الفنانين بميونيخ أمثال هيكل وكيرشنر والمعرض الهام الآخر للفنان مونيه .

وفى سنة ١٩٠٨ يستقر كاندنسكى ومعه جابريل مونتر فى مونيخ بعد أن قام برحلات فنية إلى فنيسيا سنة ١٩٠٣ وتونس سنة ١٩٠٤–١٩٠٥ – ودريسدن سنة ١٩٠٥ وسيفر بفرنسا سنة ١٩٠٦ وبرلين سنة ١٩٠٨ – ودرس الزخرفة فى أكاديمية دوسلدورف سنة ١٩٠٣ لمدة فصل دراسى واحد وانتخب عضوا بلجنة للمحكمين (صالون الخريف) فى باريس . وحصل على جائزة (الجراند بيركس grand prix) عام ١٩٠٦ – وحصل على ميداليات فى باريس سنة ١٩٠٤–١٩٠٥ .

وأحس بشىء من الاستقرار الفنى فى ميونيخ وعن هذه الفترة يتحدث كاندنسكى قائلا[٤٩] (إن الأشجار والبيوت لا تكاد تكون أحدثت أى انطباع على أفكارى . لقد استخدمت سكين الألوان لأنثر الخطوط والرتوش على قماش الكانفا وجعلتها تغنى بأعلى صوت أمكننى . إن هذه الساعة المصيرية فى موسكو تدق فى أذناى وكانت عيناى مملوءتان بالألوان القوية المشبعة بالضوء والهواء فى ميونيخ والرعد العميق لظلالها ...) .

ونلاحظ أن كاندنسكى اهتم بالتناسق اللونى فى اللوحة ونحى جانبا الموضوع المادى مثل فى لوحة (كنيسة القرية سنة ١٩٠٨) فكانت الفكرة مجرد حافز لانطلاق اللون القوى وفى نفس الفترة نلاحظ لوحة (منظر شارع سنة ١٩٠٨–١٩١٠) الألوان تكاد تبرز على سطح قماش اللوحة معبرة بقوة عن مضمون اللوحة ولها الأهمية الأولى فى تلك التجاورات اللونية المتدرجة من اللون الواحد واستخدامه للأحمر والأخضر والأزرق والأصفر فى تجاور جرىء يذكرنا بالفنون الشعبية الروسية ، ونلاحظ تلك الانعكاسات التى أحدثها للمنازل على أرضية الشارع المبتلة فى بساطة تجريدية (بأسلوب تعبيرى جديد متفرد عن باقى التجريديين أمثال فرانسز مارك وموندريان – الذين وصلوا إلى التجريدية من خلال التعبيرية والتكعيبية فنرى كاندنسكى يسلك طريقا آخر إلى التجريد

متأثرا بالفلكور الروسى البافارى ، ومهتما بموسيقى الألوان وتنغيماتها المتدرجة معطيا بعدا موسيقيا للون بجانب قيمته التشكيلية المطلقة . ونلاحظ نفس الأسلوب فى لوحته (منظر طبيعى مع منازل سنة ١٩٠٩) والتى أجلس بها شخص ذا لون أحمر أرجوانى وسط خلفية من الألوان زرقاء والخضراء المتزاوجة مع البرتقالى فى مواجهة ثورة لونية من المنازل المتجاورة فى بساطة متكررة عفوية . فنرى أن كاندنسكى لا يهتم بالفكرة فى حد ذاتها ولكن الإيقاع المتناغم هو الحاضر الدائم فى أعماله حتى فى أشكال للطبيعة فالطبيعة هى بداية لانطلاق لأخذ الانطباع منها وليس التأثر بها أو النقل عنها هدفه من ذلك تنقية التعبير الحر من أدنى قيود للطبيعة معتمدا على شعوره الداخلى وغريزته التى أمكن ترويضا والسيطرة عليها مثلما فعل فنانى (جماعة الجسر) فنراهم إهتموا بانطباع الطبيعة ومدى تأثيرها الداخلى بعيدا عن صفاتها المظهرية المباشرة .

فالإيقاع وغموض الموضوع من سمات أعمال كاندنسكى ويذكر الفنان[٥٠] (كان المساء يدخل متسللا . كنت لتوى عائدا إلى البيت مع رسومى وفرشى بعد العمل فى رسم تمهيدى ولا زلت منغمسا ومأخوذ بما كنت أفعله عندما رأيت فجأة صورة جميلة لدرجة تفوق الوصف مخضبة بإشعاع داخلى . وقفت فاغرا فمى فى البداية وبعدها اندفعت إلى تلك اللوحة الغامضة التى لم أرى فيها شيئا سوى أشكال وألوان وكان موضوعها غير مفهوم . وفى الحال اكتشفت حل اللغز . لقد كانت واحدة من لوحاتى التى ترتكز على جانبيها إلى الحائط ...) .

فقد تنبأ أندل Endell عام ١٨٩٨ بقدوم التجريد حيث قال[٥١] (ان الفنانين كانوا يقفون على عتبة تطور فن جديد كليا . فن ذو أشكال لا تعنى شيئا ولا تمثل شيئا ولا توحى بشىء فنى يحركنا بعمق وبقوة كما كانت أصوات الموسيقى قادرة على ذلك) .

ونرى أن كاندنسكى فى عام ١٩١٠ يتقدم نحو طريقه الصحيح فى التجريد مارا بالتعبيرية . ومتأثرا بالوحشية والفنون الشعبية الروسية والفنون الإسلامية ومتأثرا ببساطة هنرى ماتيس وخاصة أعماله الأولى وفى عام ١٩١٣ بدأ يرسم وينسحب من التأثر بالطبيعة بالتدريج واهتم بالتجريد كما ذكر نفسه[٥٢] (أننى لم أتمكن مطلقا من حمل نفسى على أن أستخدم شكلا أتى إلىّ بطريق غير منطقى ، لم يبرز كليا من داخلى . كنت عاجزا عن أن أخترع أشكالا وكانت رؤية الأشكال تصيبنى بالاشمئزاز . كانت كل الأشكال التى أستخدمها ناشئة من ذاتها ، كانت تقدم نفسها لى كمشكلة جاهزة (وكل ما كنت

أعمله هو أن أنسخها . أو أنها كانت تتشكل عندما كنت أعمل .. وهذا غالبا ما أدهشنى .. وبمرور الوقت تعلمت كيف أمارس فقط درجة معينة من السيطرة على هذه القوة التخيلية لذاتى .. لقد دربت نفسى على ألا أدعها تذهب ببساطة ولكن أن أضع قيودا على القوى التى تعمل بداخلى وأن أوجهها ...) .



شكل (٣١) - أرتجال - كاندنسكى - ١٩١١

وواصل طريقه إلى التجريد واهتم بالإشارات المختصرة المعبرة عن الأشياء مثل لوحة (ارتجال - شكل (٣١) سنة ١٩١١) فقام كاندنسكى بتجريد الخط واختصاره وإعطاء الصفات المميزة لشخصية الأشياء فى لحظة معينة بتجريد تعبيرى متأثرا بالفنان بول كلى وبساطته الطفولية ... ونلاحظ الخطوط الملونة أصبحت أكثر قوة وسيطرة وقام بإلغاء العديد من التفاصيل التى رأى أنها غير مجدية فى التشكيل الفنى للوحته وبالغ فى أحجام أشباح منشديه معبرا عن البعد الثالث ببساطة شديدة ... ونرى أن اللون أصبح خلفية فى ساحات ممتدة كأرضية ممهدة لهذه الأشكال والخط الداكن هو البارز على سطح اللوحة مختلفًا عن مرحلة المناظر الطبيعية والمنازل السابقة ، وأصبح ذا سيطرة تنظيمية على التكوين الفنى العام للوحة من ناحية التركيب المساحى للفراغ والمساحات التى تمتد الألوان بداخلها .

واكتسبت أعماله مسحة مرح وانطلاقه بسيط ذات مزاح حاد نسبيا تظهره خطوطه الحادة القوية المفاجئة .

وتساءل كاندنسكى عام ١٩١٠[٥٣] (إن الغموض يتكلم من خلال الغوامض... أليس هذا معنى؟؟ أليس هذا هو الغرض الشعورى أو اللا شعورى لرغبة جامحة للإبداع ؟ ؟).

ووصل إلى إجابة تساؤله عندما توصل إلى التجريدية التعبيرية فى نهاية مراحله الفنية .

ونرى لوحة (تركيب سنة ١٩١١) عبارة عن حلم ملون بهيج تتداخل المساحات فيما بينها الألوان لا تمتزج بل تتجاوز فى مقدرة تنظيمية تعطى إحساس بالبعد الثالث بالخطوط المنتهية المتجاورة والمتباعدة فوق أسطح الألوان الصريحة النقية تعطى الإحساس بالشحنة الانفعالية اللونية من خلال فورية التعبير وبعيدا عن أى انطباعات طبيعية فالألوان منشورة بتباين منغم ذا إيقاع ترابطى محكم بعيدا عن الإحساس الزخرفى لأعماله وعاد إلى روسيا ومكث فى الفترة من سنة ١٩١٤-١٩٢١ وفى سنة ١٩٢١ أسس أكاديمية الفنون والعلوم وانتخب رئيسا لها - وفى ديسمبر سنة ١٩٢١ عاد إلى ألمانيا وفى سنة ١٩٢٢ عمل مدرسا في (الباوهاوس)[٥٤] فى فايمار وصادرت السلطات النازية لوحاته وبيعت كنماذج مما أسماه النازيون الفن المنحل وأغلقت الباوهاوس فى سنة ١٩٣٣ .

ومن أقواله أنه يضفى على الألوان قيمة رمزية (كل مقام لونى يسجل حالة عاطفية) وفى أواخر أيامه أولع بالعلوم السرية والموسيقى واعتقد أن العمل المرسوم يمكن أن يؤثر عن طريق الترابط ... ويقول إن العمل الفنى ليس مرآة للحقيقة ولكنه معادل تشكيلى للحالة النفسية) .

وتأثر فى آخر أعماله بالحروف الهيروغليفية المصرية القديمة وبفنون آسيا الصغرى ونشر كتابه (الروحانية فى الفن) بالفرنسية بعد وفاته ويعتبر كاندنسكى أبرز عضو ورئيس لجمعية الفلانكس الألمانية عام ١٩٠١ ومن مؤسسى اتحاد الفنانين الجدد - ميونيخ فى يناير سنة ١٩٠٩ . وعندما اختلف معهم تركهم وكان رئيسا لها أيضا ومعه مارك ومونتر ليكون (جماعة الفارس الأزرق) فى ديسمبر عام ١٩١١ . وكان دائم لعمل أغلفة منشورات (الفارس الأزرق الفنية) وإعلانات معارضهم بصفة مستمرة كحفر على الخشب باختزال وبساطة معبرة . ونراه حتى وفاته فى ديسمبر سنة ١٩٤٤ بفرنسا دائم البحث والتجريب عدوا وراء الجديد والمثير .

لوحة مناظر طبيعية ومنازل– ١٩٠٩ – ٩٨×١٣٣ سم – زيت على قماش – امستردام – متحف استرليجيكى شكل (٣٠) واسيلى كاندنسكى



لوحة كاندنسكى (مناظر طبيعية ومنازل سنة ١٩٠٩) أنتجت فى الفترة التى اهتمت بالتناسق اللونى والمقامات اللونية من حيث النغمة والإيقاع اللونى والهارمونية التى تحدثها تجاور الألوان داخل اللوحة وبعد نسبيًا عن الاهتمام بالموضوع المادى وأنتج فى هذه الفترة (كنيسة القرية ١٩٠٨) (منظر شارع سنة ١٩٠٨–١٩١٠) فنرى الألوان تكاد تقفز خارج سطح القماش معبرة عن مضمون اللوحة فى ألوان صريحة ومتدرجة فى تردد وإيقاع معطيا الإحساس بالشحنة الانفعالية لدى الفنان .

فنرى لوحة (مناظر طبيعية ومنازل) لكاندنسكى ذات البناء الفنى المتداخل فالتكوين العام للوحة فى الجانب الأيمن وبخط مائل من أعلى اليسار إلى منتصف الجهة اليسرى من اللوحة اصطفت منازل الفلاحين فى مواجهة المشاهد شجرة صغيرة وفى الجانب الأيسر عبارة عن حقول ممتدة متدرجة بالألوان الأزرق والأصفر والأخضر ويجلس فى الركن الأيسر السفلى رجل ارتدى جلباب أحمر ورأسه صفراء وحول رأسه هالة زرقاء . ونرى الألوان تأخذ الإحساس البهيج المتناغم فى ثراء قوى بين الأخضر الداكن الزرعى والبنى والأسود والأبيض والبرتقالى والأخضر ، كل ذلك من منازل الفلاحين وحتى فى الشجرة الصغيرة – أما فى الجانب الآخر فالحقول ذات ضربات فرشاة مثل فان جوج تسحب اللون معها.يظهر تأثيرها على اللون فنرى التدرج من الأصفر والأخضر والأزرق داخل الحقول البقعة اللونية الحمراء وهى الفلاح الجالس وحيدًا وسط المروج الخضراء

فى رؤيا فلكلورية شعبية متأثرة برؤيا ابن بلده مارك شاجال وأساطير الخرافات الشعبية الروسية .

ونلاحظ الخط المائل فى البناء الفنى للوحة الآتى من الجانب الأيسر العلوى إلى منتصف اللوحة السفلى يقطع التكوين فى دائرية بسيطة مثل أغلب تكوينات التعبيريين كما نرى الترديد والتنغيم فى البقع اللونية الصغيرة المتجاورة لأسطح المنازل فى ابتهاج لون شعبى واضح .

فنرى كاندنسكى يرسم هذه الصورة بألوانه القوية السميكة المبهجة لتعطى مقامات لونية موسيقية مترددة فى تناغم مؤثر وقوى ؛ ذاهبا بعد ذلك لمرحلته الأخيرة وهى التجريدية التعبيرية التى عرف بها فى أواخر أيام حياته .

٢ – جابريل مونتر (١٨٧٧ – ١٩٦٢) Gabriale Muntee

كانت قد بلغت الثمانين من عمرها فى عام ١٩٥٨ عندما فكرت مدينة ميونخ فى إقامة معرض ضخم بمناسبة مرور ٨٠٠ عام على إنشاء المدينة .

كانت جابريل مونتر هى الوحيدة الباقية على قيد الحياة من جماعة (الفارس الأزرق) .. تلك الفنانة المولودة فى برلين عام ١٨٧٧ من أبوين المانيين هاجرا إلى أمريكا ولكنهما عادا إلى ألمانيا حيث ولدت جابريل مونتر وتوفيا بعد ذلك بقليل . وقابلت كاندنسكى لأول مرة فى سنة ١٩٠٢ عندما كانت تدرس فى مدرسة (فلانكس) وكانت قد بلغت عندئذ عامها الخامس والعشرين . وكانت قد درست لدى مدرسين فى ميونخ ودوسلدورف .

وتقول عن دروسها عند كاندنسكى[٥٥] (كانت تلك تجربة فنية جديدة . لم يكن كاندنسكى مثل غيره من المدرسين ، وكان يشرح الأشياء بدقة وبتعمق وكان يعاملنى ككائن بشرى له تطلعاته الواعية ، وعلى أنى قادرة على أن أضع لنفسى الهدف الذى أسعى إليه لقد كان ذلك جديدا على وأثر فى ...) وارتبط كاندنسكى بها وأعجب بشخصيتها وتزوجها عام ١٩٠٣ برغم من أنه كان لا يزال متزوجا ، واستمر معها حتى عودته إلى روسيا وفى سنة ١٩١٦ – باستكهولم كان اللقاء الأخير فى طريق فراره إلى وطنه لاعتباره من رعايا دولة معادية لألمانيا وذلك بعد نشوب الحرب العالمية الأولى .

وكانت جابريل مونتر عندما قدمت إلى ميونخ ودأبت على دراسة التصوير لم تتلقى أى تشجيع ، لأن الفنانين الألمان كان لديهم اعتقاد بأن المرأة غالبا تكون بعيدة عن الموهبة الفنية الحقيقية . وكانت هى فى الحقيقة لديها عدم إدراك سريع لمدركات المنظر الطبيعى ، ولاحظ ذلك كاندنسكى عندما التقى بها كتلميذة فى مدرسة (فلانكس) وكان وقتها يعتبر كاندنسكى من مصورى المناظر الطبيعية فى مرحلته التأثيرية .. فقد أضاف لها كاندنسكى المقدرة على إدراك اللحظة فى العمل الفنى والتعبير عنه بتلقائية سريعة ونجح فى إعطاء صفة التلقائية لأعمالها وخاصة الطبيعية وكذلك مدها بالشىء المهم ألا وهو الثقة فى النفس والتقدير الفنى وذكرت هى نفسها عن لوحتها (الجبل الأزرق) سنة ١٩٠٨ أنها وضعت يدها على مفتاح التصوير ونجحت فى التعبير بسهولة وتلقائية مثل الطيور .

وبسبب صفة البساطة والتأثير الحالم لأعمالها بعدت قليلا عن تأثير أستاذها كاندنسكى الباحث دائما عن النظام الفكرى النظرى والتوازن العقلى لأعماله .

ونلاحظ أن فى الفترة سنة ١٩٠٦ - ١٩٠٧ تأثرت بأسلوب كاندنسكى فى استخدامات السكين ومزج الألوان بها على سطح اللوحة .

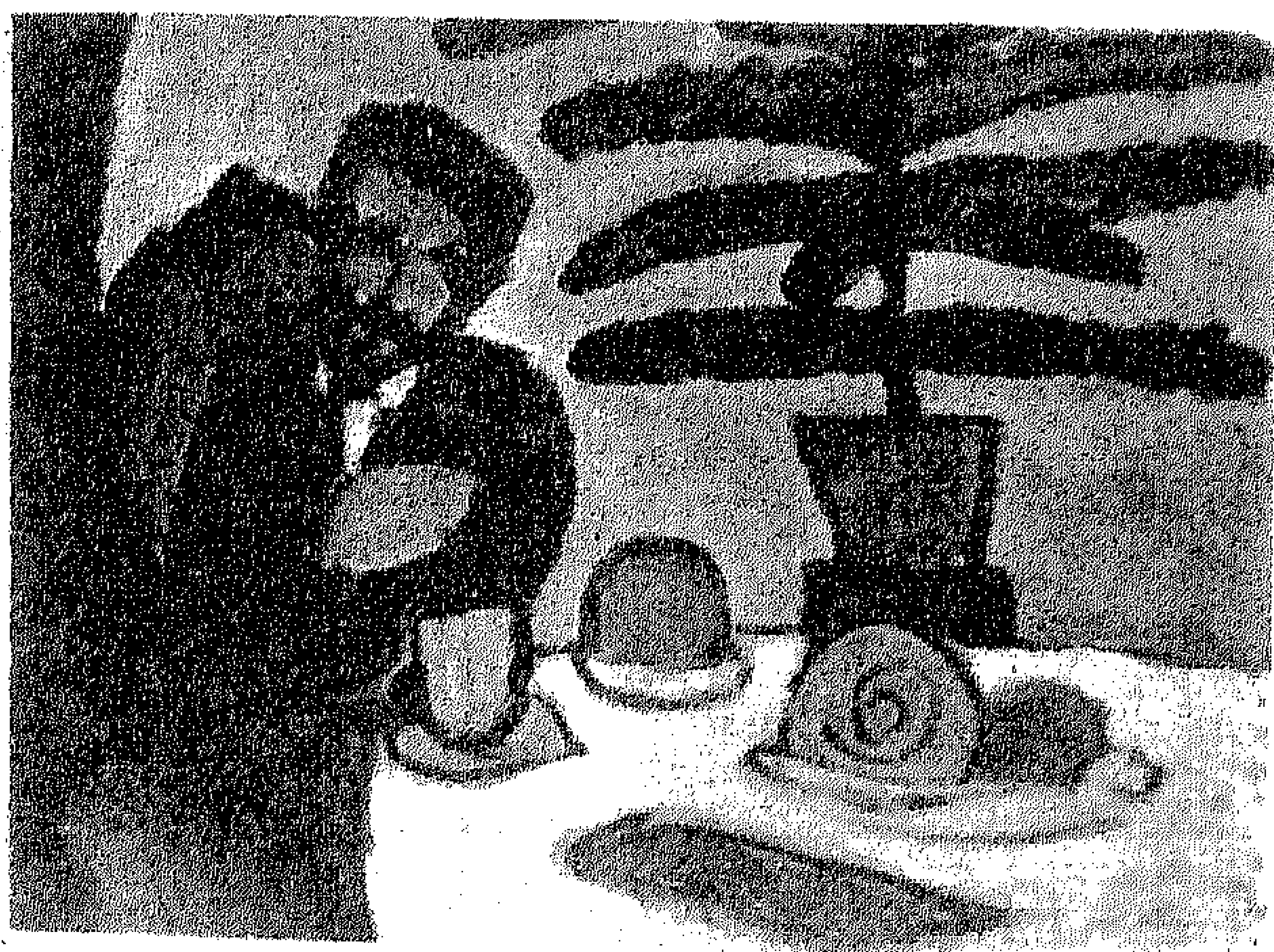
ولكن كان هناك تأثير قوى عليها من جولينسكى . وتأثرت بالأعمال الوحشية التى شاهدتها فى باريس مع كاندنسكى وأنتجت حفرا على الخشب (كاندنسكى سنة ١٩٠٦) ويبدو بها الفنان فى نظرته الحادة الموضوعية بعيدة عن شخصيته المتحفزة بغليونه المتجه إلى اليسار ونظرة جانبية فى خلفية ذات مساحات دائرية بسيطة . وعرضت من تلك الرواسم الخشبية أربع وعشرين لوحة فى بون سنة ١٩٠٨ ، وزارت (مورنو Murnouسنة ١٩٠٨) - وتأثرت بالفن الشعبى البافارى وأنتجت رسوما خلف الزجاج وبذلك أعطت لنفسها الشخصية المستقلة لأسلوبها فى جماعة الفارس الأزرق ، وبعدت عن دائرة أسلوب كاندنسكى نسبيا على خلاف أعمالها فى الاتحاد الجديد للفنانين فى ميونخ . ولاحظت المسحة اللونية القوية المتجاروة لأعمال (جولينسكى) ونرى لوحتها (منظر طبيعى لمستنقع مورنو سنة ١٩٠٨) وتذكر الفنانة ذكرياتها عن رحلتهم إلى (مورنو) فنقول عام سنة ١٩١١[٥٦] (بعد فترة وجيزة من التعذيب عملت قفزة هائلة للأمام ، من الرسم المباشر من الطبيعة - بطريقة تأثيرية تقريبا - إلى إحساس المعنى - إلى التجريد - إلى إعطاء مقتطف . لقد كان وقتا مجيدا لعمل ممتع سار مع الكثير من

الأحاديث عن الفن) وأنتجت بعد هذه الفترة لوحتها (الحياة مع القديس جورج) وفى هذه اللوحة بدا واضحا استقلالها الفنى عن كاندنسكى وجولينسكى وتفردها بأسلوب فنى ذاتى بها له سمة الدأب الدقيق الحكيم متداخل بها عناصر خيالية وشعبية ألمانية ونحس فى أعمالها بالتنغيم اللونى الجاد الذى يقضى شىء من الحزن والتشاؤم على أعمالها يذكرنا بالرسوم القديمة على الزجاج وخلف الزجاج فى ألمانيا وبعض رسوم البدائيين الألمان (بدائيو القرن العشرين) فاللون فى أعمال جابريل مونتر له نظام منغم بسيط هادئ يناسب تكوينها الأنثوى والبعيد عن الثورة والتمرد التى هى من صفات المدرسة التعبيرية .

وتحدث عنها كاندنسكى عام ١٩١٣ فى معرض تقديمه لأعمالها فى ميونخ[٥٧] (يمكننا أن نؤكد هنا برضا خاص ، أن موهبة جابريل مونتر متأصلة وقوية بها قوة وإحساس داخلى . فى الحقيقة بذكاء المانى ، يجب أن تقيم على أى حال على أنها لرجل أو (شبيه بالرجل) . تلك الموهبة — ونحن نؤكدها مرة أخرى برضا عظيم — يمكن أن توصف على أنها نسائية قلبا وقالبا . إنها تعطينا متعة خاصة لندرك أنه من غير الممكن أن نشرح مصدر هذا الإقناع الخاص . إن جابريل مونتر لا ترسم موضوعات « نسائية » انها لا تتعامل مع المواد النسائية ولا تسمح لنفسها بأى دلال نسائى . فليس هناك فى أعمالها نشوة ولا أناقة خارجية متفق عليها . ولا ضعف جذاب لأن تقول أنا هنا — ومن ناحية أخرى ليس هناك أى افتتان بالذكريات أيضا . لا خطوط دقيقة ولا أكوام من اللون مكدسة على اللوحة . فاللوحات مرسومة بمقياس دقيق رقيق . حساس لقوى خارجية دون أى أثر لدلال أنثوى أو رجولى فى العمل . يمكن القول إنها مرسومة بتواضع ، بمعنى أنها استلهمت أسلوبها من رغبة داخلية صادقة وليس دافعها العرض الخارجى فقط ..) ونلاحظ تبلور أسلوبها فى لوحات مثل (كاندنسكى أمام الطاولة سنة ١٩١١) — ولنفس الفترة لوحة (الحياة مع القديس جروج سنة ١٩١١) .

وأحدث لها الانفصال المفاجىء عن كاندنسكى صدمة نفسية عميقة وتوقفت عن الإنتاج الفنى تماما وذلك بعد لقائهم الأخير فى استوكهلم عام ١٩١٦ عندما فر هاربا إلى روسيا بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى . ولكنه استقر وارتبط عاطفيا فى موطنه الأصلى روسيا . ونرى جابريل مونتر إحدى أعضاء اتحاد ميونخ للفنانين الجدد (١٩٠٩ — ١٩١٢) ثم إحدى مؤسسات جماعة الفارس الأزرق مع كاندنسكى

ومارك (١٩١١ - ١٩١٦) .. تواصل مشوارها الفنى فى البحث والتجريب والاكتشاف من التأثيرية إلى ما بعد التأثيرية إلى التعبيرية التلقائية .



لوحة (كاندنسكى أمام الطاولة) - ١٩١١ - زيت على خشب - ٥٢×٧٢سم المتحف القومى - ميونخ - شكل (٢٩) - جابريل مونتر

لوحة الفنانة (جابريل مونتر) (كاندنسكى أمام الطاولة سنة ١٩١١) نراها بدأت فى التخلص نسبيا من أسلوب أستاذها الفنان كاندنسكى فى اختيار موضوعاتها وبعدها عن دراسة الطبيعة والتركيز على تأكيد تفاصيلها باللون المتناغم إيقاعيا فى توافق هرمونى داخلى داخل البناء الفنى للوحة كما كان يفعل كاندنسكى . نراها تؤتى بتكوين بسيط لرجل هو كاندنسكى يجلس أمام طاولة فى خلفية صريحة محددة التكوين بخطين دائرين من الجانب الأيسر فى دائرية رأسية وفى منتصف اللوحة خط دائرى آخر أفقى هو الخط الخارجى للطاولة البيضاء وهناك ترديد للخطين الدائريين ذلك المقعد ونهايته المستديرة ولكنها أعطت اتزان لعدم تكرار الدوائر بتلك المزهرية ذات النبات الأفقى المستقيم الحاد الذى يكاد يسيطر على مفردات التكوين وحتى صورة الرجل نفسها - ونلاحظ هدوء الألوان الخلفية - ذات لون طينى فاتح خليط من الأبيض والبنى الفاتح والطاولة بيضاء وأشياء حمراء أما كاندنسكى ذا معطف بنى داكن ولم تلجأ الفنانة لتأكيد التفاصيل فأصابع يده ملغاة ولكنها لم تنس أن توضح ملامح وجهه ونظارته الطبية محاطة بمساحة دائرية داكنة مثل أغلب البناء الفنى للتعبيريين من جماعة الفارس الأزرق والجسم فى ذلك الخط المائل سواء أفقيا أو رأسيا يقطع التكوين فى جرأة وتغيير مفاجىء . ونلاحظ تلك الخطوط السوداء المساحية والمحددة

لأشياءها داخل التكوين متأثرة بالرسومات خلف الزجاج التى أنتجتها بعد زيارتها لمدينة (مورنو Murnou) وتأثرت بالفن الشعبى البافارى .

ونرى لها فى نفس الفترة لوحتها (الحياة مع القديس جورج سنة ١٩١١) ولكن بها رمونية لونية عالية وأسلوب شعبى بدائى لحد كبير .

٣ - فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) Franz Marc

ولد فى ٨ فبراير سنة ١٨٨٠ بميونخ - وفكر فى بداية حياته إلى الانقطاع لدراسة اللاهوت ولكنه أراد أن يكون فنانا ودرس فى أكاديمية ميونخ من ١٩٠٠ - ١٩٠٣ وبعدها سافر إلى باريس للمرة الأولى وشاهد أعمال التأثريين وزارها بعدها فى عام ١٩٠٧ وتأثر بفان جوج حيث قال بعد عودته من باريس[٥٨] (إن الفن ليس شيئا سوى التعبير عن أحلامنا ، فكلما استسلمنا لها كلما اقتربنا من الصدق الداخلى للأشياء ، حلمنا بالحياة ، الحياة الصادقة التى تهزأ بالمشاكل ولا تراها) .

ونرى فرانز مارك يحاول استيعاب الطبيعة والمناظر الطبيعية وحاول الاقتراب من (الصدق الداخلى للأشياء) ونرى زميله أوجست ماك يدرس تشريح الحيوانات للوصول لنظام خاص بالشكل .

ونراه بالرغم من أنه ليس عضوا فى اتحاد الفنانين الجدد بميونخ ولكنه فى معرضهم الثانى فى سبتمبر سنة ١٩١٠ دافع عنهم بشدة وكان فى دفاعه هذا يقف بجانب الصدق والحرية الفنية .. حيث قال[٥٩] (كل اللوحات تضم عنصرا موجبا . الذى يسلب الجمهور متعته غياب الميزة الرئيسية للعمل وهو الجوهر التام الروحى والغير مادى للإدراك والذى لم يحاول أباءنا ولا فنانو القرن التاسع عشر أن يحققوه فى لوحاتهم . إن هذا الالتزام الجرىء بأخذ المادة (Matirer) التى غرست التأثيرية أنيابها فيها وتحويلها إلى روحية ، هو رد فعل ضرورى بدأ مع (جوجان) فى بونت آفن (. Pont Aven) ورعى تجارب لا حصر لها . إنه الأسلوب الذى يدين به جمهور ميونخ أرى أن المعرض مدهش غالبا ، وأنهم يتصرفون كما لو كانت بالرسوم ضلالات معزولة قليلا عن العقول المريضة ، بينما هى فى الحقيقة البدايات الرزينة البسيطة على أرض تقلب للمرة الأولى . ألا تعرفون أن نفس الروح المبدعة المجددة الواثقة العازمة ، نشطة فى كل أرجاء أوربا اليوم .. ؟ ؟) .

وكان دائم البحث فى إيجاد حلول جديدة لرؤيته للطبيعة والأشجار والحيوانات والهواء بعيدا عن لوحات المراسم التقليدية ، وكان يحطم لوحاته باستمرار عند عدم رضا ، عنها فى تلك الفترة سنة ١٩٠٨ .

وفى سنة ١٩١٠ نراه ينتج لوحة (عارية مع قطه) . ولكنه لم يتعاطف مع النماذج البشرية وإحساسه بالطبيعة مثلما وجد ذلك مع الحيوانات ويكتب لزوجته سنة ١٩١٥[٦٠] (إن الناس الغير متدينين الذين يحيطون بى « وبالأخص الرجال » لم يثيروا مشاعرى الحقيقية ، بينما الغريزة الغير ملموسة عند الحيوانات تجاه الحياة ضربت على وتر من أفضل الأوتار عندى ..) . ففى سنة ١٩١٠ نراه أيضا فى الربيع يقيم معرضه الأول فى صالة المتعهد براكل (Brachl) فى ميونخ ... وحقق نجاحا نسبيا بالنسبة للنقاد .

وتصادق معّ أوجست ماك وعلى برنارد كوهلر B. Kochlee ونرى فى سنة ١٩١١ يبدأ التحرر من الاصطلاحات الشكلية للطبيعة وأعطى للون جوهر الأشياء (الخيول الحمراء سنة ١٩١١) . (حصان أزرق سنة ١٩١١) ويقول عن تلك الفترة[٦١] (إننى لن أرسم شجيرة زرقاء مطلقا بغرض التأثير الديكورى ولكن فقط لكى أعمق الواقعية الكاملة للحصان التى تشكل الخلفية له) . ونراه فى تلك الفترة تتصاعد قيمة اللون التشكيلية وتتساوى مع الإيقاع المنغم الناتج عن الحركة الداخلية لأشكاله . ليقول (كل حيوان هو المجسد لإيقاعه الكونى) .

وفى تلك الفترة يدعى من جانب اتحاد الفنانين الجدد للانضمام اليهم .. وعندما ينفصل كاندنسكى وجابريل مونتر عن الاتحاد فى يناير سنة ١٩١١ ينضم إليهم مارك ، ويؤسس معهم فى نفس العام جماعة الفارس الأزرق . ونراه يتحمس لكتاب كاندنسكى (الروحية فى الفن) .

وكان يبحث عن تطبيع الطبيعة وقال إنه لم يهتم بإعادة إخراج رؤية معينة للطبيعة ولكنه يريد تدمير نسبها لكى يكشف عن قوانينها الخفية ، وانطلق يعمل لوحات عن الحيوانات بطريقة انسيابية – مثل (غزال السرو الأحمر سنة ١٩١٢) ولوحة متداخلة فى خطوط هندسية مكعبة ذات زوايا حادة فى (النمر سنة ١٩١٢) .

ويتقابل فرانز مارك مع ديلونى (Delaunay) فى باريس عام ١٩١٢ وكان قد دعى للمشاركة فى معرض الفارس الأزرق . وأعجب بشفافية لوحات ديلونى (لوحات نوافذ ديلونى) .

أتى بلوحات بها الأسطورة والغموض متأثرا بجوجان وبها إيحاء غامض لتداخل الحيوانات مع الطبيعة مثل (غزال فى الغابة) (القرد) (مصائر الحيوان) ونراه فى سنة ١٩١٣ ينتج لوحات (أشكال مرحة) (أشكال لاهية) (أشكال مكسورة) ومن أهم أعماله فى تلك الفترة سنة ١٣ - ١٩١٤ لوحة (البتول) موضحا تصارع الضوء مع سطح ممتد من الجبال وأضاف العذراء لها فى النهاية .

وله كتابات فى الألوان وافترض قواعد لها وذكر ذلك لماك فى سنة ١٩١٠ (٦٢) (تعرف أن اتجاهى هو دائما أن أتخيل الأشياء فى رأسى وأن أعمل من هذا المنطلق . وسوف أشرح نظريتى فى الأزرق والأخضر والأحمر . التى ربما تبدو (أسبانية) لك كوجهى الأزرق هو المبدأ الذكرى ، صارم وروحي . والأصفر هو المبدأ الأنثوى .. رقيق ومرح وحساس . أما الأحمر فهو الموضوعى ثقيل وقاس وهو دائما اللون الذى يجب أن يعارض ويهزم بواسطة اللونين الآخرين ... .) .

وفى المرحلة الأخيرة سنة ١٩١٤ - ١٩١٥ فنراه يجرد أشكاله ويرسم القليل منها أثناء الحرب ويقتل فى إحدى معارك الحرب العالمية الأولى عن ٣٦ عاما فى فيردون Verdunفى الرابع من مارس سنة ١٩١٦ .



لوحة (القطتان) - ١٩١٢- ٧٤×٩٨سم - فرانس مارك- زيت على قماش- متحف بازل **شكل (٩٢)**

لوحة (قطتان) لفرانس مارك ذات قوة ديناميكية معبرة وواضحة من خلال الحركة الداخلية الناتجة من ذلك الوضع الصعب الذى عبر عنه فى القطة البنفسجية المشوبة

بالأزرق وذات البطن البيضاء معبرا عن حركة قوية ومثبت الوضع الحركة فى لحظة تحفز من القط الآخر الأصفر المسند رأسه إلى أسفل فى تحفز وسكون ذكى . على خلفية خضراء وحمراء وزرقاء ويبدو من الجانب الأيمن السفلى بقايا جسد فأر مختبىء . ربما كان هو سبب المعركة ذات الديناميكية الواضحة بين القطتان .

فنلاحظ قوة الألوان المتوازنة من حيث الكمية والكثافة فنرى الأصفر والأزرق المشوب بالأسود وأيضا الأحمر وتلك الثلاث بقع لونية المتمثلة فى التكوين لونيا ونرى الفنان أوجد تتممات هذه الألوان فى الأرضية الخاصة بالتكوين فى نوع من التآلف اللونى الواضح ومعطيا قيمة للخط من زاوية استخدامه كلون فنرى الخط الخارجى للقطتان والخلفية قد رسم باللون .. فلم يفصل الفنان بين الشكل وخلفيته بل أدمجهما عن طريق الألوان المتمة وإن كان استخدم الأسود فى التأكيد على حركة القط الكبير معطيا سمك واضح فى الخط الأسود محدد تفاصيل جسده فى وضع المتحرك فنرى فرانس مارك أعطى بناء فنانيا موفقا فى استخدامه للخطوط الملونة الملتوية الموحية بأجساد القطتين من دائرية سلسلة يتردد معها استقامة أيدى القط الكبير معطيا شيء من الاتزان فى اتجاه محاور البناء الفنى للوحة من دائرية ومستقيمة .

فلوحة (قطتان) ذات رؤيا متأنية لعالم الحيوان الذى دأب الفنان على دراسته وعلى دراسة تشريح جسد الحيوان ودمجه مع الطبيعة فى تعبيرية واضحة وحب عارم لعالم الحيوان برؤيا معبرة .

الخراف

١٩١٢ - ٧٧٫٠ × ٤٩٫٥ سم - زيت على قماش - المعرض الجديد

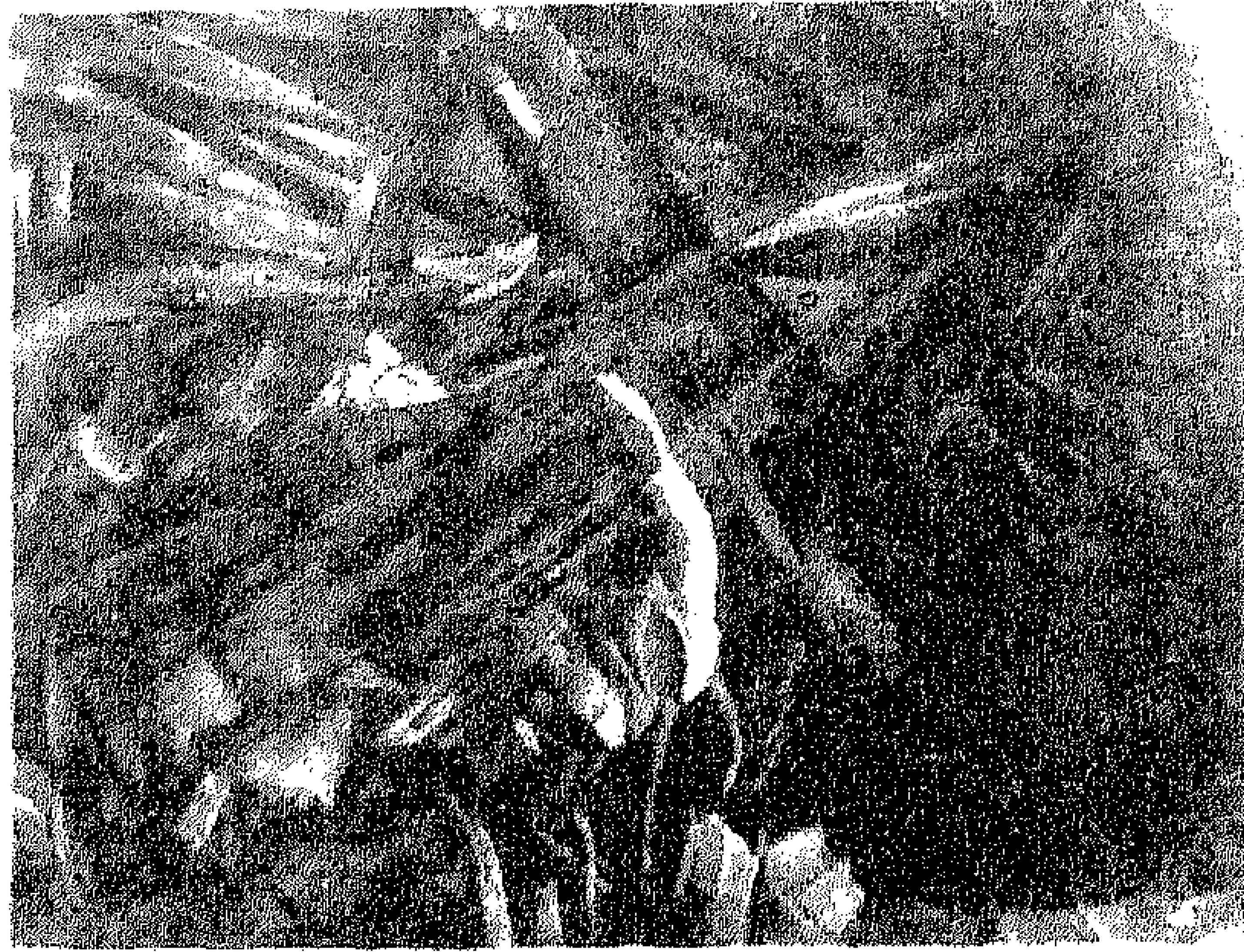
فرانس مارك

ينتحى فرانس مارك فى لوحة (الخراف) إلى أسلوب بسيط فى شاعرية وبساطة لتلك الخراف التى رسمها بالخط السميك الأسود على خلفية ذات تموجات لونية أفقية متدرجة بين الأخضر الداكن والأحمر الأرجوانى والبرتقالى والأبيض والبنفسجى والأخضر الفاتح النباتى . تلك الخلفية التى تشبه المقامات الموسيقية أو تحضير لوحات الفنان بول كلى فى انسيابية لونية ذات جرأة وسيطرة على اللون ثم نرى الفنان يستخدم الخط القوى

المعبر بسمك كبير فى إعطاء التفاصيل المميزة فى تجريدية بسيطة عن جميع وأهم مميزات الشكل الحيوانى للخراف .

ويلعب الأسود دورا هاما فى تأكيد تلك التفاصيل فى التكوين وأيضا فنراه استخدم الفنان فى خطوط الخلفية أيضا . فلوحة (الخراف) تعتبر من اللوحات الهامة (لفرانس مارك) فى مرحلته التعبيرية ثم انتقاله إلى أسلوب تعبيرى تجريدى فيما بعد فهذه اللوحة هى بداية انتقاله إلى التعبيرية التجريدية التى أتت وظهرت فى أعماله الأخيرة .

(**مصائر الحيوان**)١٩١٣ - فرانس مارك - ١٩٦×٢٦٦ سم - بازل - متحف كونستا - شكل (٣٢)



لوحة (مصائر الحيوان) لفرانس مارك ذات قوة بنائية فى التكوين ذا العناصر المتداخلة طبقا لتكوين فنى عام . اللوحة ذا ثبات ورصانة ، فمنتصف التكوين به غزال ذا لون بنفسجى وأبيض فى وضع منفزع ورافع رأسه إلى أعلى ، وفى المقابل له جزع شجرة ضخم مائل فى حالة سقوط عليه ، والأفرع فى الغابة أخذت شكل السهام الحادة المدببة العدوانية ، والأشجار قطعت بفعل أيدى مخربة ، وفى الجانب السفلى الأيسر فنرى حيوان خرتيت أو وحيد القرن ذا لون وردى وأعلاه جياد خضراء تصرخ فى فزع ، وقد استطالت أعناقها . إنها درامة إبادة الحيوان وتخريب الطبيعة البكر التى هى الملاذ الأخير للحيوان فى القرن العشرين . فعبر الفنان عن مصير الحيوان على يد الإنسان ؛ فى الأشجار المحطمة ، والحيوانات التى انتابتها حالة الفزع والخوف . ولكن الأفرع الحادة مثل السهام المسمومة والاتجاهات المشوشة المستقيمة الحادة لبيئة الغابة تنم عن وعيد وعدوانية وخوف للحياة الصعبة التى

تحياها المخلوقات داخل الغابة ، وعبر عن ذلك بالخط الحاد المشوش المستقيم العدوانى فى تلك الأفرع الشجرية الحادة والمقطوعة . وأيضا استخدامه للون البنى الداكن – فى درامية حزينة مع الأخضر الداكن – لأفرع النباتات وأجساد الخيول الصاهلة المفزعة ، ونرى البقعة الفاتحة البيضاء المحددة لحركة الغزال المنفزع واتجاه رأسه إلى أعلى – فى حالة خوف ويأس وألم – وسقوط أشجار الغابة ، وذلك اللون البنفسجى لجسده مع الأخضر والبنى والأحمر فى رؤيا لونية قوية معبرة فى إحساس تعبيرى تجريدى واضح . وتلك اللوحة من أخريات أعمال الفنان فى مرحلة التعبيرية التجريدية قبل ذهابه للحرب ومقتله فيها .

٤ – أليكسى فون جولينسكى (١٨٦٤ – ١٩٤٢) Alexej Von Jawlensky

ولد أليكس فون جوالنيسكى فى سنة ١٨٦٤ بإحدى ضواحى موسكو .. واعتزل الخدمة العسكرية كضابط فى الحرس الإمبراطورى الروسى ثم التحق عام سنة ١٨٨٩ بأكاديمية الفنون بموسكو وتتلمذ على يد أيليان رييين وهو من أشهر الفنانين الروس فى ذلك الوقت وهناك تقابل لأول مرة مع الفنانة (ماريان ويرفكن) .

وسافر إلى ميونخ عام ١٨٩٦ والتحق بمدرسة (أنتون أزب) ، وتقابل هناك مع ابن بلده واسيلى كاندنسكى .

وكان دائم البحث والتجريب مثل كاندنسكى – ولكنه أقل تعقيدًا وانفعل مع جميع المرئيات ، وتأثر بها – فى سرعة وعفوية – وعلى خلاف كاندنسكى الذى تميز باختزان التجارب والمؤثرات وحتى الأخيلة والهواجس داخله ثم أطلقها فى سرعة وتلقائية معا وفى تداخل أعطى لكاندنسكى أسلوبه المميز المعقد بإحساس نظرى عقلانى مشوب بخرافات الماضى السحيق .

وفى عام ١٩٠٣ سافر جولنيسكى إلى باريس فى منطقة (نورماندى) وشاهد أعمال فان جوج التنقيطية وتأثر بها .

وفى سنة ١٩٠٥ يصل إلى بريطانيا وينتج العديد من اللوحات ودمج خبرته فى النظريات الجمالية مع ممارساته متأثرًا بتعاليم مدرسة بونت أفن (Pont Aven . School) ونراه يؤكد انطباعاته من المرحلة التى قضاها فى بريطانيا[٦٣] (هنا أديت الكثير من العمل – وتعلمت كيف أحول الطبيعة إلى ألوان ملائمة لحماسة روحى لقد رسمت عددا هائلا من المناظر الطبيعية والشجيرات والرؤس البريتانية من نافذتى .. وكانت اللوحات تشع بالألوان وكنت راضى داخليا ...) .

يشترك جولينكسى بعشرة لوحات من المرحلة الإنجليزية (البريتانية) فى معورض (صالون الخريف) سنة ١٩٠٥. ونرى أن ذلك المعرض الذى أطلق فيه اصطلاح الوحشية (Fouves).

وذكر انطباعة عن معرض سنة ١٩٠٥ ولقاءه مع الفن الفرنسي وخاصة ماتيس حيث قال[٦٤] (إن صديقاتى التفاحات التى أعشقها للونها الأحمر البهيج والأصفر والبنفسجي وردائها الأخضر تمتنع عن أن تكون هى تفاحاتى عندما أرها فى هذه أو تلك الخلفيه، فى هذا أو مثل هذا المحيط -إن نغماتها وألوانها المشعة تذوب، على أساس مختلف، نغماتها عاطفية فى تناغم يشوبه تنافر الأوتار، وتبدو فى ناظرى كموسيقى تعيد إنتاج هذا أو ذلك الأسلوب لروحى، هذا الاتصال السريع مع روح الأشياء ،ومع هذا الشيء الذى يتجاهله ولايشك فيه الجميع والذى يرتعد فى كل جزء من العالم المادى، وفى كل إنطباع نتلقاه من خارج أنفسنا، لكى نعيد إنتاج الأشياء التى توجد دون أن تكون أو نكشفها لأناس آخرين بأن أحررهما من خلال تفهمى العاطفى بأن أكشفها بالعاطفة التى أحسها لها. إن هذا هو هدف وجودى الفنى، بالنسبة لى فإن التفاح والأشجار والوجوه البشرية ليست أكثر من إشارات خفيفة لمايجب أن أراه فيها : حياة اللون التى يدركها عاشق مشوب العاطفة ...) .



شكل (٣٤) - بنت مع زهرة الفاوانيا
- اليكى فون جولينسكى

وفى الفترة من سنة ١٩٠٧ — ١٩٠٨ يعمل جوالنيسكى فى موسم ماتيس مع مجموعة من الأصدقاء الفنانين وينتج أعمالا لها صفة الثبات ورصانة التكوين ومن أهم مميزات أسلوبه استخدامه للأسود فى تحديد الخطوط الخارجية للأشكال والمساحات الملونة ومنها لوحة (الحياة مع ثمرة سنة ١٩١٠) ولوحة (بنت مع زهرة الفاوانيا سنة ١٩٠٩) شكل (٣٤) التى تعتبر من أفضل أعماله وأكثرها انتشارا من لوحاته الشخصية فنرى تأثيرات الفن الشعبى السلافى ظاهرة فى ملابس الفتاة المزركشة وتأثره بتنقيطة (فان جوج) فى ضربات الفرشاة المحدثة نقاط ملوثة بالأسود على ثوب الفتاة الأحمر مع استخدام الأسود لباقى الرداء والأصفر الفاتح للون جسدها مع خلفية ذات لون صريح نقى أخضر . إنها بساطة التكوين واللون ونرى هناك حركة داخلية فى اتجاه رأس الفتاة إلى الجانب الأيسر فى انحناءة بسيطة إلى أسفل يقابلها فى الترديد اتجاه ذراعيها المائلين قليلا . فاللوحة عبارة عن تلخيص بسيط ، مع حفاظه على الجسد البشرى ، والنظرة التقليدية للرسوم الشخصية . واهتم بملامح الوجه للفتاة مثلما فعل فى لوحة أخرى تحمل أسماء ثابتة . فنرى لوحة (بنت أسبانية فى رداء أسود سنة ١٩١٣) ، (بنت روسية) ، (إمرأة ومعها مروحة خضراء) ولوحة (رأس أنثوى ضخم سنة ١٩١٧) .

وفى سنة ١٩١١ سافر جولينسكى إلى بريرو (Prerow) على ساحل البلطيق وتقابل هناك مع أريك هيكل .

ويذكر جولينسكى ذكرياته عن فترة عمله على ساحل البلطيق عام ١٩١١ — فيقول[٦٥] (لقد شهد هذا الصيف تطورا هائلا فى فنى — لقد رسمت أفضل المناظر الطبيعية فى عملى لتؤرخ لوجودى هناك . وعملت أشكال بألوان قوية براقة ليست طبيعية تماما ولا مادية . واستخدمت الكثير من الألوان ؛ الأحمر ، والأزرق ، والبرتقالى ، والأصفر الفاتح ، والأخضر الكرومى . وكانت الأشكال محاطة بالأزرق الداكن (البروسى) وتبرز بصورة لا تقاوم من وجدانى الداخلى ..) وفى هذه الفترة يبدو ظاهرا تأثير ماتيس وفان جوج وبإحساس الفسيفساء والرسم الجدارى البيزنطى فنرى الخطوط السوداء تحدد أسطح الألوان فتبدو الألوان فى وضوح كامل متأثرًا بالوحشية الفرنسية والرسوم الجدارية القديمة .

وفى عام ١٩١٢ يتقابل مع (اميل نولد) أحد الأعضاء البارزين لجماعة (الجسر) ويقول جولنيسكى[٦٦] (إن لوحات نولد تذكرنى بلوحاتى فى قوة تعبيرها إن لدى حبا جارفا لنولد وفنه ...) .

عند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ يلجأ ذلك الروسى إلى بحيرة جنيف في مدينة سانت بركس (Saint-prex) .

وتفاجىء الفنان حالة نفسية تصوفية ، ودينية – بعد نشوب الحرب – من تأثير حنينه إلى الوطن ، ونراه ينتج مناظر طبيعية فى الفترة ما بين سنة ١٩١٤ – ١٩١٨ . وفى سنة ١٩١٥ يرسم للمرة الثانية الوجه البشرى .

وفى سنة ١٩١٧ يزداد تصوفه الدينى ويكتب (الفن هو الشوق إلى الله) . وينتج وجوه بشرية عبارة عن خطوط أفقيه ، ورأسية واضحة ، مثل الصلبان اليونانية . وينتج فى سنة ١٩٢٠ لوحة (التحولات فى رأس إنسان) شكل (٣٣) بأسلوب تعبيرى تجريدى . وفى سنة ١٩٢١ استقر فى (وياسبادن) وينتحى إلى أسلوب هندسى بسيط حتى فى الوجه البشرى .

وفى سنة ١٩٢٤ أسس مع كاندنسكى وبول كلى وفينجر جماعة (الأربعة الزرق سنة ١٩٤٢) . وتوفى فى سنة ١٩٤٢ ، وذلك الفنان الروسى – المتأثر بالفن الشعبى لبلاده ، والمعاصر لأبناء بلده مارك شاجال وكاندنيسكى – ومن أصل (سلافى) ، وعاش فى ألمانيا ليساهم فى نتاج فن القرن العشرين .

٥ – بول كلى (١٨٧٩ – ١٩٤٠) Paul Klee

ولد فى ١٨ ديسمبر سنة ١٨٧٩ فى مدينة (مونخنبوشى) بالقرب من (برن) على الحدود السويسرية ويعتبره العديد من نقاد الفن الثقل المتوازن مع بابلوبيكاسو . فى فن القرن العشرين وبدأ حياته الفنية كرسام لكتب القصص الروائية .. ومنها رواية (كانديد) أو الطاهرة (لفولتير) ... وكان ذلك فى فترة الشباب الأولى .. وكان والده موسيقى لديه فرقة موسيقية متواضعة فكان يشارك فى الارتجال الغنائى مع الفرقة وعندما بلغ التاسعة عشر يسافر بوكلى إلى ميونخ للدراسة فى أوائل عام ١٨٩٨ .

ونرى مسحة الأحلام والأوهام والدعابة والنقاء تقفز من لوحاته ودرس الفلسفة والأدب والموسيقى فى ميونخ وقرأ نظريات (برجسون) وتأثر بها كثيرا وطالع مؤلفات بيرون الكاتب الرومانسى الانجليزى وهوفمان الكاتب الخيالى وبودلير ودوستوفسكى وكفكا وادجار الن بو . ويقول إنه وجد الكنز الذى نساه الفن المعاصر أو فقده وهو الطهارة والجهل المقدس .

وبعد بول كلى عن رسم المرضى النفسانيين وكذلك مخلفات فنون الأطفال ... ولكنه أتى بأسلوب ذاتى نراه يفتش ويبحث عن النقاء والبلاهة داخل ذاته ووجدانه وصعدها على أسطح لوحاته فى نقاء وخيال حالم .

وعند وصوله إلى ميونخ أول مرة للدراسة فى أوائل سنة ١٨٩٨ ينتظم فى الدراسة فى فصل ستوك تحت إشراف (فرانز ستوك) وهناك قابل كاندنسكى وفرانز مارك وجابريل مونتر .

وفى سنة ١٩٠١ يقوم برحلة إلى إيطاليا وفى سنة ١٩٠٥ يسافر إلى تونس وأعجب بشدة بجيمس انسور (Ensor) وادجار ومونش وسيزان وفان جوج وأعمال الفنان الأسبانى (جويا) .

وقد كتب عام ١٩٠٨[٦٧] (وأنا قد زودت بقوة جديدة بواسطة دراسات الطبيعة ربما أمكنتنى وبجرأة أن أطأ أرضى لأول مرة أخرى . أرض الارتجال النفسى . وبارتباط غير مباشر بتأثير الطبيعة ربما تجرأت مرة أخرى أن أعطى شكل لما يثقل على نفسى ، أن أدون التجارب التى يمكن أن تترجم نفسها إلى خطوط فى ظلام تام . تلك المقدرة لإبداع حقيقى موجود منذ فترة طويلة .. فقطعة من جبن (كمبرا) تشمها بهذه الطريقة يمكن لشخصيتى أن تتكلم وتحرر نفسها ... .) .

ومن أعمال أنسور وفان جوج تعلم كيف يكون الخط عنصرا بنائيا مستقلا داخل البناء الفنى للوحة .

وعندما شاهد معرض لفان جوج فى عام ١٩٠٨ قال[٦٨] (إن انفعاله مخالف لى فى خاصيته وفى مجالى الحالى ... ولكن هو بالتأكيد موهبه . ومن الناحية الباثولوجية الانفعالية فهو رجل دائما فى خطر ، وقادر على أن يعرض أولئك الذين يبدون فهو رجل دائما فى خطر ، وقادر على أن يعرض أولئك الذين يبدون خلفه للخطر نفسه . العقل يعانى هنا من احتراق نجم – لقد تحرر فى العمل الذى أنجزه قبل نكبته بقليل .إن المأساة الأعمق مثلت هنا ، مأساة صادقة .مأساة الطبيعية ،مأساة بدائية لابد أن أسمح لمشاعرى بالرعب ...) هذا هو انطباع بول كلى عن معرضين لفان جوج فى سنة ١٩٠٨ ... . وصل إلى نتيجة محددة لأسلوبه فى قوله (أعرف ذاتك) ونجح فى تحقيق التألف المنغم من (الداخل والخارج) .

فى الفترة ١٩٠٧ – ١٩٠٨ عمل فى هذه الفترة عديد من المناظر الطبيعية بالأبيض والأسود ونفذ رسومات خلف الزجاج .

وذكر بول كلى أن الرسم المنظورى لا يروق له وبذلك جرب تحريف المنظر الطبيعى بحرية .

وشاهد معرض لسيزان فى سنة ١٩٠٩ اقامته جماعة الفنانين الجدد بميونخ وقال (إن سيزان أستاذى يتفوق أكثر من فان جوج) .

وفى سنة ١٩١٠ ، ١٩١١ عرض فى سويسرا وتعارف على ألفريد كابين وماك وموليه وانضم لجماعة (سيما Sema) وتقابل فيها مع سيخيل (Schiele) .

واشترك فى المعرض الثانى لجماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١٢ .

وفى أبريل سنة ١٩١٢ يذهب لباريس لمدة قصيرة ويتقابل مع ديلونى ولافوكنيه وقد ترجم ديلونى مقالات بول كلى عن (الضوء) لمجلة (Dersturm العاصفة) وشاهد معرض لروسوة وبيكاسو وبراك وأيضا لدوريان وديلونى ولافوتينيه .

وفى أبريل سنة ١٩١٤ يزور تونس مع ماك وموليه .

وبفضل الدفء والشمس الساطعة تمكن بول كلى من إيجاد صيغة لوحدة الشكل واللون وإعطاء القيم التشكيلية بناء هندسى بسيط وبإخلاص مبسط للطبيعة .

وكتب يقول عن هذه الفترة[٦٩] (إننى أتوقف عن العمل . هناك ضغط عميق ورقيق على ، يمكنى أن أحسد ... ولذلك فأنا واثق دون الحاجة إلى العمل . لقد احتوانى اللون – لست بحاجة إلى أن أركض خلفه – لقد أحتوانى إلى الأبد . إننى أعرفه . ذلك هو معنى هذه الساعة السعيدة . اللون وأنا واحد .. إننى رسام ...) .

وأنتج أعمالا ذات إبداع شاعرى وإيقاع خطى منغم بصورة شبيهة للمنسوجات ومتأثرا باشكال الرسومات على الأوانى البدائية المصنوعة من الطين النيىء .

ومن أعماله الهامة لوحة (تركيب كونى سنة ١٩١٩) .

ولوحة (الشيخوخة ١٩٢٢) شكل (٦٨) ولوحة (دميه المسرح ١٩٢٣) شكل (٦٧) ولوحة (الفلاح المهرج سنة ١٩٣١) شكل (٣٥) ولوحة (حفلة راقصة سنة ١٩٢٣) شكل (٣٦) ولوحة (فيلا – R سنة ١٩١٩) .

وقد ألقى بول كلى محاضرة عام ١٩٢٤ ذكر فيها :

(٧٠)(فى أيامهم ، أشباهنا بالأمس ، التأثيريون ، كأننا على حق تمامًا فى أن يركزوا على النباتات الصغيرة ما تحت المظهر اليومى . ولكن قلبنا الخافق قادنا إلى أسفل .. إلى أعماق التربة الأولى البدائية ،إن ما نمى من هذا الملجأ – سموه ما شئتم ، حلم ، مثالى ، خيال ... يجب أن يؤخذ بجدية تامة عندما يكرس تماما بالارتباك مع المجال المناسب ،لعمل الإبداع الفنى ... وعندما يحدث هذا تصبح هذه التطلعات حقائق . حقائق الفن التى تجعل الحياة ممتدة قليلا .. أكثر مما تبدو – ولأنهم لا ينتجون فقط الأشياء المرئية بدرجة أعظم أو أقل من الحاسية ، بل يجعلون ما يدرك فى السر مرئيا ...) وفى الفترة من ١٩٢٢ – ١٩٢٩ يقوم بالتدريس فى (الباو هاوس) فى ويمار وداسو .

ويعرض فى سنة ١٩٢٥ مع السرياليين فى باريس وكان قبلها قد أنضم لجماعة الدادة) وفى سنة ١٩٢٦ يعرض مع جماعة (الأربعة الرزق) فى سنة ١٩٢٩ يسافر إلى مصر ... ويعمل أستاذا فى أكاديمية الفنون الجميلة فى دسيلدروف ولخلافه مع النازيين بالمانيا يترك الماتيا إلى سويسرا عام ١٩٣٣ ويستقر ويعمل بها حتى وفاته عام سنة ١٩٤٠ .

الشيخوخـة

سنة ١٩٢٢ – زيت على ورق شفاف – ٤٠× ٣٨ – باسيـل – المتحـف القـومى شكل (٣٨) – بول كلـى – (ملون) .

لوحة الشيخوخة لبول كلى ذات رؤيا نافذة ناقـدة فى اختيـاره لمسمى لوحتـه فنـراه يصور وجه طفل برىء ويطلق على لوحته الشيخوخة لما سيحدث مستقبلا لذلك الوجه الصافى النقى مستخدمًا أسلوب الشفافية اللونيـة باستخـدام الألـوان الزيتيـة على الـورق الشفاف الجاف معطيا تأثير تركيب الألوان بأكثر من طبقة مظهر مـا تحتها من درجات لونية سابقة .

فالخلفية لهذا الوجه برتقالية فى بقعات حمراء وصفراء بسيطة والوجه يأخذ الشكـل الدائرى الكامل والعنق المستطيل والصدر يأخذ شكل القاعدة للرأس والعنق .

فنلاحظ أن الفنان قسم الوجه إلى نصفين مستخدما سكين المعجون معطيا شيئا من التماثل بين الحجمين ولكنه أعطى للعين اليسرى حاجب أسود أمـا اليمنى فأعطاها ظلا

مثلثا أبيض أما الأنف فهو عبارة عن الخط الفاصل بين النصفين ينتهى بمربعين أسودين اما العنق ذا درجة لونية هادئة داخل مربع أزرق فاتح وأحمر مشوب بالأبيض .. والصدر به تبسيط لشكل الثوب فى ربع دائرة بيضاء وصفراء تنتهى بأزرق وأحمر .

إنها بهجة لونية أعطاها الفنان لذلك الوجه فى تأثير لونى صريح وخشن على سطح ورق شفاف جاف وعدل الفنان من الإحساس بالتماثل الممل فى الوجه بتغير فى شكل الحاجبين وعدم جعل العينين على مستوى أفقى واحد فنرى العين اليمنى مرتفعة عن العين اليسرى .

وذلك الاختصار المعبر لفتحتى الأنف بالأسود يقابلهم الحاجب الأيسر الأسود . فنرى الفنان أعطى البساطة المعبرة باللون النقى البسيط لذلك الوجه وبأسلوب تعبيرى عفوى تلقائى ومتقن فالخط واللون منسجمان فى إعطاء القيمة التشكيلية للعمل الفنى .

دمية المسرح

سنة ١٩٢٣ – ألوان مائية على أرضية طباشيرية – ٥١,٤ × ٣٧,٢ سم – برلين – شكل (٣٧) – مؤسسة بول كلى (ملون) .

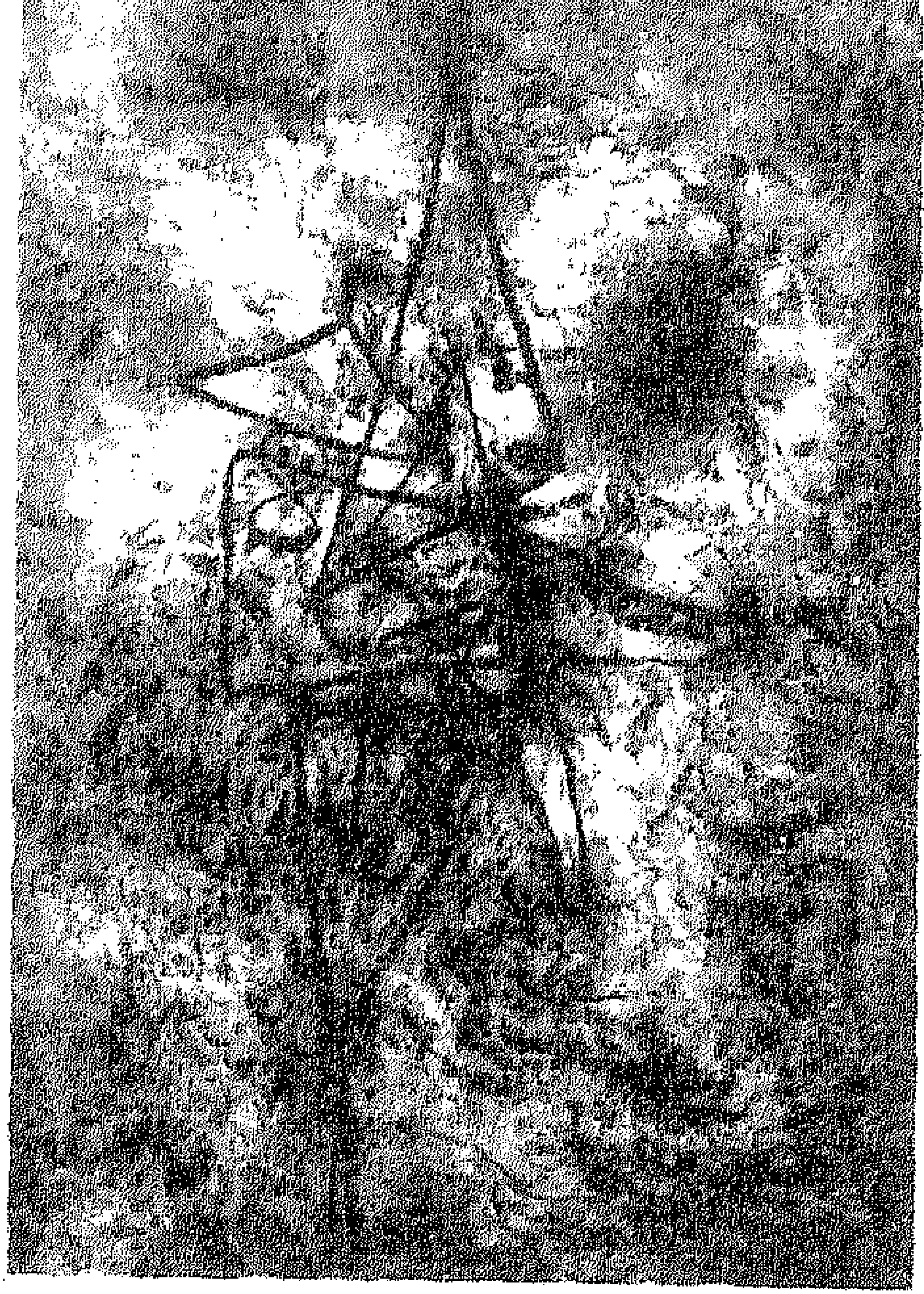
لوحة (دمية المسرح) سنة ١٩٢٣ لبول كلى ذات رؤيا بسيطة وجريئة فى استخدامه رموز مسرح الأطفال البسيطة ولكن ببناء فنى جرىء وذلك واضح بإعطاء الخلفية للون الأسود وتلك الدمية على المسرح وخلفها فى الظلام فى الجانب الأيسر يبدو منظر لستائر المسرح وسلم يؤدى إلى ديكور معين وفى الجانب الآخر مساحة لونية متدرجة وأسفل قدم الدمية توجد أشكال لحيوانات وطفل نائم وأسفل المسرح نرى مقاعد المتفرجين تظهر أشباح رؤوس المتفرجين فى أشكال بيضاوية ملونة بخطوط أفقية تلك الخطوط الأفقية التى لازمت بول كلى منذ سفره إلى إيطاليا سنة ١٩٠١ ومشاهدته للرسوم الجدارية الإيطالية القديمة وأيضا زيارته لتونس ومعايشته للفن الإسلامى والشرقى واهتمامه بالزخارف الأفقية والرأسية فى الزخارف الإسلامية التى عرفت (بالأرابيسك) فنرى الروح المرحة التعبيرية هى سمة من سمات أعمال بول كلى واضحة فى لوحة (دمية المسرح) وخاصة فى ملامح تلك الدمية ذات الرأس الدائرى الكبير والعينان مثل الشمس والفم الكبير ونلاحظ تلخيص الفنان لجسم الدمية وخاصة فى صدرها وإلغاءه لأطرافها

وإبراز على سطحها أشكاله فى زخارف تلقائية أفقية متكررة فى تناغم مع زخارف رئيسية مثل نسيج القماش العرضى والرأسى تماما .



حفلة راقصة ١٩٢٩- زيت وألوان مائية
- مجموعة (برافات)
- شكل (٣٦) .
- بول كلى

لوحة (حفلة راقصة) ذات إحساس مرح طفولى فى براءة ونقاء عبر عنها الفنان الحفلة الراقصة من خلال خمس أفراد وأعطى الإحساس بالمنظور من خلال اختلاف الأحجام تبعا لقربها وبعدها من المشاهد . وعبر فى تحرر خطى عن النسب التشريحية التقليدية للنساء والأفراد فى خطوط مختصرة مجردة فى بساطة وتعبيرية فائقة ممزوجة بفطرية ونقاء واضح ، وقام بالربط بين هؤلاء الأفراد بواسطة الخطوط الأفقية المتماوجة فى اتجاهها من خطوط قطعة قماش نسجية مطوية معطيا الإحساس بالرسوم الحائطية القديمة مستخدما الخط الأسود فى مقدرة تعبيرية فى التعبير عن الأشخاص والخطوط الأفقية وأعطى لون الطين المحروق للخلفية الممتدة فى بساطة تعبيرية واضحة - معبرا عن الحركة التى يؤديها الرجل فى وضع الجرى والسعادة - فى أسلوب تلقائى طفولى معبرا عن شخصية الفنان بول كلى .



الفلاح المهرج سنة ١٩٣١
- زيت على خشب رقيق معد مسبقا للرسم
- ٤٩,٥×٦٧,٢ سم شكل (٣٥)
- مجموعة (برفات) — بول كلى

لوحة (الفلاح المهرج) سنة ١٩٣١ من أعمال بول كلى المنتمية إلى التعبيرية التجريدية فنرى فى الأسلوب الفنى البساطة فى الخط والملمس الخشن المخربش لخلفية اللوحة من خلال تنويعات لونية متداخلة نفذها الفنان بسكين المعجون فى تنغيم لونى ومساحى فى تردد ملمسى خشن وفى هارمونية لونية هادئة وتبرز على الخلفية خطوط تجريدية سوداء لشخص من خلال خطوط تجريدية مستقيمة وحادة فى استمرارية خطية تعطى الإحساس بالحركة الدائمة مع تفاصيل هذا الفلاح فى بساطة ونقاء باختصار واختزال خطى مجرد وفى تعبير عن حركة هذا الشخص فى حركة السير من خلال ساقاه ذات اللون البرتقالى الهادىء ونرى العين والأنف وقد حمل على كتفه طفل صغير فى تجريدية تعبيرية واضحة .

* * *

تركيب كونى

سنة ١٩١٩ – زيت على عجينة على الخشب – ٤٨ × ٤١ سم دسيلدروف – بول كلى

ينتحى بول كلى فى لوحته (تركيب كونى) إلى اتجاه تعبيرى تجريدى بأسلوب مبتكر باستخدامه الألوان فوق سطح مكون من بعض العجائن المثبتة على الخشب والمعطية سمك مناسب فوق سطح اللوحة ونراه يعطى تأثيرات نتيجة لكشط جزء من ذلك السطح العجينى مما يعطى شيء من الخشونة والملامس الجديدة المهوشة التلقائية نتيجة لاختلاف منسوب السطوح المدركة على اللوحة . فالموضوع عبارة عن ارتجال من أعمال بول كلى ذات الرؤية النقية للعالم المرئى . إنه يترك ذاته تتحدث بطلاقة وعفوية وتغنى مثل العصافير فنراه يؤتى برموز تكرارية نقية مثل (النجمة المسدسة – الهلال – عين بشرية – سلم منبسط – أشجار – أفرع شجر – أشباح منازل ريفية – خطوط مهوشة وخطوط هندسية) وفى منتصف هذه الرموز دائرة شمسية فيها خطوط مشوشة تعبر عن أشعة الشمس ، واللوحة مؤسسة لقاعدة لونية من مربعات سوداء وصفراء وخضراء يربط بينها درجات من البنى والأحمر الباهت . ونرى الفنان يقوم بالرسم فوقها بطريقة الكشط منفذا تلك الرموز السابقة فى ترابط برىء نقى يربط بين عناصر التكوين وتلك السلالم البسيطة تدلنا إلى رموزه ذات التنغيم المتكرر وخاصة النجوم الكبيرة والصغيرة . إنها العالم الكونى لبول كلى ذلك الفنان الذى صعد برأته ونقاءه واحتفظ بهما فى القرن العشرين ليجسدها على سطح لوحاته بأسلوب الكشط معطيا تحرر تعبيرى بسيط نتيجة لخشونة سطح اللوحة فى رؤيا تعبيرية تجريدية وتنغيم خطى ولونى معطيا أكثر من مقام لونى نتيجة لاختلاف السطوح وأيضا تنغيم الخلفية بصورة متكررة مثل تقطع النسيج .

٦ – أوجست ماك (١٨٨٧–١٩١٤) August Macke

من مواليد ٣٠ يناير سنة ١٨٨٧ وتوفى فى ريعان الشباب فى ٢٦ سبتمبر سنة ١٩١٤ بمدينة تشاين Champagne أثناء الحرب العالمية الأولى عن سبعة وعشرين عاما ، وكان فى الثالثة والعشرين عندما رأى أعمال فرانس مارك بصالة (براكل) بميونيخ سنة

١٩١٠ ، وبعدها توطدت الصداقة بينهما ، وعرف جولينسكى وكاندنسكى وباقى جماعة اتحاد الفنانين الجدد بمونيخ .

وانضم بعد ذلك إلى الفارس الأزرق واهتم بدراسة الفنون البدائية ونشر مقاله فى نشرات الجماعة عن (الأقنعة) .

وأنتج فى هذه الفترة (نهاية سنة ١٩١٩) لوحة (العاصفة) وعرضت فى المعرض الأول للفارس الأزرق .

ومن (**١٩٠٤-١٩٠٦**) كان منتظم فى مدرسة دوسلدروف الفنية وفى سنة ١٩٠٨ نراه يسافر إلى بحيرة فى شمال بافاريا (تيجرسى) وبعدها عام ١٩٠٩ يذهب إلى باريس وكان ذلك للمرة الثانية والأولى كانت فى سنة ١٩٠٧ . وتأثر بمانيت ، ديجاس Degasوتأثر فى المرة الثانية بسيزان وسيورات Seuratوجوجان .

وتوصل إلى أسلوبه . وهو اعتبار الموضوع الفنى هو نقطة انطلاق له ويبعد التقاليد والمعايير الفنية جانبا ويترك حل هذه المشاكل فى حينها عندما يكون بالفعل بدأ فى العمل الفعلى للوحة . وكان ذلك ضربا من الثقة بالنفس وتأثر بالتكعيبيين وشاهد أعمال (ديلونى - Delaunayولوفوكينيه - Foueonneirوبيكاسو Picasso) فى معارض الفارس الأزرق واتحاد الفنانين الجدد فى صالة (الفريد فلختنيم) A . Flech . Hieimفى دوسلدورف . وكتب مارك خطاب متأثرا بمعرض سوند ربند (بيكاسو - بيكاسو - بيكاسو) وفى سنة ١٩١٢ ينتج لوحة (حديقة الحيوان1-) .

ويشاهد معرض المستقبلين سنة ١٩١٢ - وأنتج لوحة (فاترينة عرض كبير ومضاءة جيدا سنة ١٩١٢) وأنتج أسلوب الربط والدمج بين الزمان والمكان داخل العمل الفنى الواحد .

وفى خريف عام ١٩١٢ يسافر ماك إلى باريس ومعه مارك وتقابلا مع الفنان الفرنسى ديلونى والشاعر أبولينير . ورد على زيارتهم إلى بون فى فبراير سنة ١٩١٣ . ولاحظوا أسلوب ديلونى فى تداخل القيم المكانية للون وتناغمه فى انفصال واتصال له الإحساس التلقائى .

وقال ماك فى مذكراته : (إنه يعطى الحركة نفسها . إن المستقبلين يوضحون الحركة) . وفى خريف سنة ١٩١٣ ينتج لوحات (سيدة فى معطف أخضر) ، (بنات يغتسلن)

ولوحة (نزهة) وكانت أعمالا تجمع بين الرقة وأحيانا الخط الهندسى الجاف .. ونلاحظ لوحة (السيدة ذات المعطف الأخضر) ذات ألوان جديدة من المدرسة التعبيرية أنها متأثرة بالألوان التكعيبية ونلاحظ اتجاه وجوه رجاله ونسائه داخل الحديقة فى منظر جانبى مثل لوحة (مقهى تركى سنة ١٩١٤) وبعد عن رسم الملامح نهائيا . وهذا يفسر تعمده رسم الوجوه فى نظرة شبه جانبية متأثرا بالتكعيبيين وأعطى مسحة الجو المستقبلى فى توقف أشكاله عن الحركة الظاهرية ولكنه أعطاهم الإيحاء بالحركة فقط بأن ثبتهم على وضع جسمى متحرك بعكس المستقبلين الذين يوضحون الحركة ويسجلوها وفى تداخل مع الزمن المادى للوحة .

وفى أبريل سنة ١٩١٤ سافر ماك وبول كلى ومولييه إلى تونس وأنتج لوحات مثل (القيروان (١) ولوحة (مقهى تركى2-) وعاد إلى بون ومن آخر أعماله قبل استدعاءه للخدمة العسكرية فى ٨ أغسطس سنة ١٩١٤ (بنات بين الأشجار) وبها إحساس بالحرية وحب للألوان النقية الصافية والتى كان قد كتب خطاب عن الألوان إلى الفنان هانز ثور H. Jhuor يقول فيه (إن الاكتشافات التى أحدثت فى الفن هى الآتى : هناك أوتار من الألوان ودعنا نقول أحمر بعينه أو أخضر ، التى تتحرك وتومض عندما تنظر إليها ، والآن ، إذا كنت تنظر إلى شجرة فى منظر طبيعى يمكنك أن تنظر إما إلى الشجرة أو المنظر الطبيعى . ولكن ليس لكليهن لسبب التأثير التجسيمى (Stereoscopic) والآن عندما ترسم شيئا ذا أبعاد ثلاثة فإن الصوت القرمزى الذى يومض هو التأثير ثلاثى البعد للون ، وعندما ترسم منظر طبيعيا ويومض الزخرف الأخضر قليلا مع السماء الزرقاء تظهر خلاله ، فإن ذلك يحدث لأن الأخضر على مساحة مختلفة من السماء فى الطبيعة أيضا . إن مهمتنا الأدق هى إيجاد قوى اللون المشكلة للفراغ بدلا من إرضاء أنفسنا بـ (a dead chairoscuro) –التقاليد المستقرة البالية .

ذلك هو بعض آراء الفنان الشاب أوجست مالك عن الألوان وتأثيرها ، ليذهب بعد ذلك إلى بحيرة (ثن shun) ثم إلى تونس فى رحلة قصيرة ويعود إلى بون فة يونية سنة ١٩١٤ وفى ٨ أغسطس سنة ١٩١٤ يجند ويرسل إلى الجبهة ويقتل فى ٢٦ سبتمبر من نفس العام أمام مدينة (تشامين) .

فتاة ذات معطف أخضر

١٩١٣–٤٣,٥×٤٤,٥سم–متحف كولون–شكل (٣٩) أوجست مالك (ملون)

لوحة (فتاة ذات معطف أخضر) سنة ١٩١٣ التى أنتجت فى الفترة التى تلت اتصال الفنان بالتكعيبيين ومشاهدة أعمال ديلونى و (لوفوكينه – Fouconneir) و (بيكاسو – Picasso) . ويسافر الفنان فى خريف سنة ١٩١٢ إلى باريس مع مارك ويلاحظ الفن المستقبلى فنراه فى لوحة (فتاة ذات معطف أخضر) يعمد إلى تداخل الزمان والمكان مستعينا باللون المنغم فنراه يثبت أوضاع أشخاصه على وضع الحركة ذاتها فى دلالة عنها ولكنه لا يعبر عن استمرار الحركة كما فى المدرسة المستقبلية الذين عمدوا إلى تسجيلها زمنيا . نرى عند أوجست ماك أنه سجل زمن الحركة وثبته على وضع ثابت يوحى بها فنرى أرجل وأذرع الرجال قد ثبتت منثنية وكذلك الوجوه مثلما كان يفعل المستقبلون بدون ملامح وبنظرة جانبية دائما . حتى اللون نراه أخذ أبعاد جديدة لم تألفها المدرسة التعبيرية الألمانية فى الأزرق الفاتح الشفاف والأخضر الداكن المشوب بالاصفرار الخفيف فى تأكيد من الأسود الذى يعطى التضاد ويظهر الألوان الفاتحة المتجاوره معها ... فاللوحة عبارة عن منظر من حديقة عامة أو منتزه تسير فيه إحدى الفتيات بمعطفها الأخضر فى وضع جانبى ولها غطاء رأسى برتقالى وشعر أسود وفى الخلفية رجل وسيدة فى حالة سير ورجل وسيدة مستندان إلى سور جدار يطل على بحيرة زرقاء وفى الجانب الأيمن شجرة بنية اللون والأيسر شجرة أخرى وهناك تقابل بين الأفرع الخضراء فى منتصف التكوين الفنى للوحة أسفل رأس الفتاة ذات المعطف الأخصر ويبدو والشاطئ الآخر للبحيرة بعض المنازل أخذت شكل المكعبات وأيضا فى أقصى الجانب الأيسر مناظر بنفس الأسلوب المكعبى الأصفر والبنى الفاتح . أما الأرضية فتأخذ الدرجة اللونية الصفراء والبنى وبعض الظلال السوداء الخطية ، ونرى الفنان عمد إلى إلغاء أرجل السيدات ذات الملابس الطويلة وأيضا لا نرى أطراف الأيدى فى الخمس شخصيات فى التكوين ، أما قدما الرجل المتحرك أو المثبتة حركته فنراه ذات حجم بسيط وصغير بالنسبة لجسمه .

ونرى أن الأسود فى اللوحة يلعب دورا هاما فى إعطاء القيمة التشكيلية للألوان الأخرى وكذلك الأخضر ذو التأثيرات الصفراء المشوشة ... ونلاحظ الجزء العلوى من ملابس المرأتان فنرى اللون عبارة عن مزيج من الأزرق ، والأبيض والبنفسجى الوردى فى شاعرية لونية واضحة .. وأيضا الظلال اللونية الساقطة على أرضية المنتزه ذات تأثير

شاعرى بسيط .. أما الخطوط المحددة لأجساد الرجلين والفتاة ذات المعطف الأخضر فنراها حادة وهندسية لحد كبير .

إن اللون فى هذه اللوحة يلعب دورا تشكيليا جديدا بإعطاء البعد المكانى تنغيم وإحساس تلقائى بحدوث الحركة الديناميكية - كما نلاحظ السور الحجرى ذا الوضع الأفقى الممتد يساعد فى الترابط بين عناصر اللوحة الرأسية من أشخاص وأشجار كما نرى فى الأفق البعيد تلك الدائرية فى اتجاه الشاطئ على الضفة البعيدة وراء الأفق تعطى مرونة للبناء الفنى للوحة مع ذلك التنغيم الواضح فى الخط الملتوى الدائرى لأفرع الشجرة اليمنى على اتجاه حركات أذرع أشخاصه المستقيمة أعطى شيء من التردد المنغم فى اتجاه الخط داخل التكوين .



قهوة تركى - ١٩١٤
- ٣٥,٥×٢٥ سم
- زيت على قماش
- بون
- أوجست مالك - شكل (٩٣)

فلوحة (فتاة ذات معطف أخضر) ذات أبعاد مكانية ولونية جديدة - برؤيا تعبيرية ومستقبلية فى آن واحد ناتجة عن تأثير الفنان بالفن المستقبلى بفرنسا .. ومقابلاته مع رواده .

لوحة قهوة تركى من المرحلة التى سافر فيها الفنان إلى تونس وتأثر بالفن الشرقى الإسلامى والموضوعات الشعبية الواضحة فى تلك البيئة . فنرى ذلك الإحساس الهادئ المفعم بالصفاء اللونى الواضح فى التكوين العام للوحة فهى عبارة عن رجل جالس بالملابس الوطنية الخضراء وغطاء الرأس (الطربوش) التونسى ذو الشراشيب السوداء الكبيرة على مقعد أسود أمام طاولة قصيرة بنية معطيا ظهره للرائى ويبدو وجهه من منظر جانبى وباب

المقهى محدد باللون الأخضر السميك فى دائرة بسيطة متداخل بزخرفة بسيطة فى الداخل للون البنفسجى الداكن ويبدو جزء من باب بنى داخلى أما الخارج فوق أسطح الدكان تظهر مظلة ذات ألوان صفراء وحمراء وبرتقالية فى خطوط متكررة رأسية وفيها يبدو مساحة مستطيلة كجزء بناء المقهى والسماء الزرقاء الداكنة .

وفى المواجهة نرى قائم ضخم لونه بنى يقطع التكوين ويخفى جزء من جسد الرجل الجالس فى حدة واضحة على أرضية خضراء وصفراء مشوبة بالاصفرار واسعة متضمنة حوالى ثلث مساحة التكوين الأفقية . ونرى فى الجانب الأيسر كرسى مشوب بالبرتقالى فى اتجاه راسى ، وفى المساحة الباقية الرأسية فى الجانب الأيمن والمتبقية بعد ذلك العمود الضخم البنى تبدو مساحات صفراء وبنية فاتحة مجردة وبسيطة ..

فالتكوين به تنغيم خطى وتردد واضح نتيجة التفاصيل الخطية الملونة للمقاعد وطاولات القهوة وبابها ذو الإطار الأخضر والمظلة الملونة فى خطوط رأسية ، ونلاحظ تلك البقعة البيضاء ذات الخط الأحمر الدقيق فى ثوب الرجل الجالس وما أعطته من مركزية للتكوين تشد العين إليها مع غطاء الرأس الأحمر ذو الشراشيب السوداء (الطربوش) .

إن البناء الفنى للوحة (قهوة تركى) ذا خطوط رأسية وأفقية متعدد ولكن نلاحظ العمود الرأسى الحاد الذى يدخل فى التكوين بأسلوب مفاجئ معطيا مفاجأة ومظهرا للرجل الجالس فى ثوب أخضر وغطاء رأسى أحمر وكرسى أسود فنلاحظ الابتهاج اللونى الواضح تأثير الفنان بالفن الشرقى ذو الابتهاج اللونى والزخارف المترددة المتكررة لمظلة القهوة وملابس الرجل .

ولكن أسلوب أوجست ماك ظاهر فى عدم إظهار تفاصيل الوجه ورسمه يوضع جانبى وتثبيت الحركة على وضع موحى بها فى تناغم لونى وإحساس تعبيرى لونى .

٧ – هنريك كامبندونك (١٨٨٩–١٩٥٧) Henrich Campendonk

ولد فى عام ١٨٨٩ فى كريفلد وتأثر بشدة بمارك عندما التقيا فى سنة ١٩١١ وأتم دراسته فى مدرسة الفنون فى (سندلزورف) وكان من زملاءه ثورن بيكر T .prockker (١٨٦٨–١٩٣٢) وكان يعمل الفترة من ١٩٠٥–١٩٠٩ كمصمم للمنسوجات ونراه يأخذ أسلوبه الشعبى من الفلكلور الشعبى (البافارى) ويتأثر بغموض وبدائية هنرى رسوة ، ولكن بأسلوب ديكورى زخرفى خيالى ولم يعبر فى

أعماله عن الحركة أو ما يعطى الإحساس بها فنرى أشياءه عبارة عن تركيبات متراصة داخل إطار اللوحة في رموز مبهمة غامضة فى زخرفة متداخلة مثل لوحة (الرجل والزهرة سنة ١٩١٨) . ولوحة (عازفة الشوم) سنة ١٩١٤ ... . ونرى شاعرية فى أعماله فى تدريجات الألوان القوية مثل ألوان الزجاج المعشق التى نفذها متأثرا بمصورى أوربا الشرقية والوسطى داخل القصور والكنائس. ونرى فى تلك الرسوم تعبيرية شاعرية لها سمات التكعيبية. فعندما تخلص من تأثير مارك ووجد عالمه الخيالى استطاع أن ينفرد بأسلوب خاص به، وترجع فترة تأثر كامبندوج بمارك إلى سنة ١٩١١ عندما انضم إلى الفارس الأزرق نرى شدة التأثر فى لوحة (حصان يقفز سنة ١٩١١) والتى ذكرت فى تقويم الفارس الأزرق. وذلك واضح من خطاب متعهد الأعمال الفنية الفريد فلنختهتم A . Flechtheim إلى مارك(٧١)

(... والآن كامبندونك .. لم أكتب له بعد لما اعتقده بخصوص لوحاته الثلاث الأخيرة الفاسدة ، ولا أريد أن أفعل ، شيء آخر سوى أن أكون مبهورا بها .. وبينما رسومه الزيتية الأولى توضح مزاجا قويا مستقلا ، أجد أن هذه الأعمال الثلاثة تأثرت بقوة بتلك الرياح العاصفة التى تهب منك ومن كاندنسكى ... والنتيجة أن كامبندونك فقد الكثير من أصالته ... ألا تعتقد أنه من الأفضل أن يعود كامندونك ليعمل مستقلا مرة أخرى .. ؟) .

وذلك ما حدث فى الفترة التى تلت سنة ١٩١١ فقد استقل هينريك كامبندونج ووجد عالم الخيال والأسطورة الشعبية ورسومات الزجاج الملونة وأنتج أيضا حفرا على الخشب (صياد السمك) فنرى أنه توصل إلى روح الأسطورة والخرافة الشعبية



الرجل والزهرة
- ١٩١٨
- ٦٠ × ٥٦ سم
- زيت على قماش
- أمستردام
- هنريك كامبندونك
- شكل (٤٠)

للفن (البافارى) مثلما تأثر الفنان (شجال) بالفن اليهودى وخرافاته . ونراه فى سنة ١٩٢٦ يقوم بالتدريس فى دوسلدورف وفى سنة ١٩٣٥ يهاجر إلى هولندا - ويدرس بأكاديمية أمستردام - وتوفى بها فى سنة ١٩٥٧ .

لوحة (الرجل والزهرة سنة ١٩٢٨) لهنريك كامبندونك ذات رؤيا أسطورية شعبية فالتكوين الفنى العام للوحة نرى فيه رجل بجلباب أخضر ذو عنق طويل ولحية يمسك بيده بفرع صغير لزهرة غير واضحة التفاصيل وفى صدر جلبابه دائرة بيضاء هى أغلب الظن إحدى تمائم أو تعاويذ السحر والخرافات الشعبية .. وخلفية ذلك الرجل ذات لون برتقالى ساخن وبها دائرة متقاطعة مع وجه الرجل ذات ظلال خضراء ويتقاطع معها إلى أعلى مثلث أخضر والركن الأيسر السفلى دائرة داكنة . ونلاحظ لون جلد الرجل يأخذ الدرجة الصفراء الباهتة وقد حدد الفنان بتلقائية ملامحه الحادة بالأسود فنرى حاجبان سميكان وأعين هى أغلب الظن أعين نسائية وفم أنوثى أحمر داخل لحية سوداء مشوبة باخضرار والعنق طويل واستدارة من أسفل معطيا إحساسا أنثوى .. فاللون فى لوحة (الرجل والزهرة) ذا اتجاه بدائى شعبى فى الأخضر الداكن والبرتقالى والأصفر واستخدام رمز الزهرة والأيقونة أو التعويذة على صدر الرجل يذكرنا بأعمال مارك شاجال الروسى الذى عاش فى باريس والمحمل بخرافات الشعوب الروسية والقصص الدينى اليهودى .

واللوحة غائب عنها الحيوية والحركة الداخلية ولكن نحس بشاعرية فى الألوان القوية المتأثرة بألوان الزجاج المعشق التى نفذ منها بعض الأعمال الفنان نفسه فيأخذنا هنريك كامندونج إلى عالم الأسطورة الشاعرى الهادئ الخاص به ذلك الفنان انضم إلى جماعة الفارس الأزرق وكان من أصغر أعضاء الجماعة سنا وتأثر فى بداية حياته الفنية بمارك وكاندنسكى . ولكن بعد فترة يستقل بشخصيته الفنية الذاتية .

* * *

٨ - ماريا دى ويريفيكين

تعلمت ماريا دى ويريفيكين - على يد الأستاذ الأكاديمى (ايليا ريبين) ولم تستطع التخلص من التقاليد الأكاديمية إلا فى أواخر أعمالها . وارتبطت مع (جوالينسكى)

وكان يتهمها بأنها رجعية الأسلوب تقدمية الأفكار . ومن المؤسف أن أغلب إنتاجها فقد بعد وفاتها .

وكانت مرتبطة فكريا مع الفنانة (جابريل مونتير) فى بداية حياتهما الفنية .. وكانت حلقة تجمع لفناني الفارس الأزرق فى ميونيخ مع جابريل مونتر فى إثراء للفكر التقدمى فى الفن والتقاء الآراء والنقاش الفنى الذى يثرى العمل الفنى بوجه عام فكانت مواكبة لنمو الحركة الفنية الحديثة فى ألمانيا .

رابعا : (أ) صالـــــة الشـــعب - ١٩٠٢

(ب) رابطة محبى الفــــن - ١٩٠٩

(أ) صالة الشعب Folk Wang

عندما أعلن أوسوز عام ١٩٠٠ (إننى مشغول بتأسيس متحف متخصص ليكسب هذا الإقليم الصناعى إلى صف الفن الحديث) ذلك الإنسان الذى اهتم بالثقافة والفن الحديث والحرف الفنية والذى بدأ فى بناء هذا المتحف عندما كان فى سن الرابعة والعشرين ومن ماله الخاص وعاونه فى التنفيذ (هنرى فان دى فيلد - Henty Van de Velde) وافتتح هذا المتحف كصالة للشعب فى سنة ١٩٠٢ .

وفى مؤتمر نظمه (مركز رعاية العمال Worker Welfar Centre أعلن عام ١٩٠٢ أوسوز (ولكن الثقافة ليست مسألة طبقة اليوم ، إنها مسألة تهم الأمة ككل . إنها أعظم مسألة فى عصرنا . إنه بالتأكيد سيكون نجاحا منقطع النظير لو أن عشرة آلاف من العمال أمكن إحضارهم ليدرسوا ويقيموا الكنوز الفنية المكدسة فى متحف . ولكن ما فائدة أن نثار لمعرفة بؤس بيئة شخص ما اليومية إذا لم يكن الشخص فى وضع يمكنه من تغيرها .. ؟ .

هناك سؤال : هل سيكون لنا ثقافة معتمدة على أغلبية الجماهير .. ؟ ولكن يجب على أولئك الذين يضعون المعايير أن يحققوا ذلك .. وفى المعهد الذى أقمته - حيث المصادر ليست كافية لإحداث تأثير على كل فرد ... فقد قررت أن أحدث انطباعا بواسطة الذين لديهم أعظم تأثير على الناس والأحداث ..) .

وفى الفترة من سنة ١٩٠٣ إلى سنة ١٩٠٧ تمكن أوسوز من جمع العديد من أعمال الفنانين فنراه يحصل على سبع أعمال لجوجان ، ويشترى أعمال لسيزان وماتيس ومونخ وأيضا ست أعمال لفان جوج حتى نجح فى إثارة التذوق الفنى والتعاطف مع الفن والفنانين لدى الجماهير وخاصة فى تلك المنطقة الصناعية .. وأثار انطباع لدى المهتمين بالفن الحديث داخل المانيا كلها وليس فى مدينة هاجن وبلاد الراين فقط .

(ب) رابطة محبى الفن والفنانين (١٩٠٩ - ١٩١٣)

أسس (أوسوز) رابطة (محبى الفن والفنانين فى ألمانيا الغربية) فى مدينة دوسلدورف بالتعاون مع عدد من الفنانين الشبان هناك واشترك معهم الفنانين الفرنسيين مع الألمان وعرض أول معرض لهم فى دوسلدورف سنة ١٩٠٩ واشترك فيها عديد من المهتمين بالفن والثقافة ومن خريجى الجامعات وذلك التنوع فى نوعيات الأعضاء أعطى لها فاعلية وقوة .

ونرى أعمال جماعة الجسر وكاندنسكى وجولينسكى وكذلك عديد من الفنانين الفرنسيين أمثال بيكاسو وسيجناك فويلارد وبونارد والمتوحشون الفرنسيون أيضا وذلك ضمن المعرض الثانى للرابطة فى دوسلدورف سنة ١٩١٠ بالإضافة لفنانى الرابطة من فنانى بلاد الراين ومدينة هاجن .

وفى سنة ١٩١١ نشر[٧٣] (احتجاج الفنانين الألمان German Artists protest) بواسطة كارل فينين (Karl Vinnen) ومعه بعض الفنانين الأكاديميين الألمان وهاجموا فى هذا الاحتجاج معرض الرابطة سنة ١٩١٠ وهاجموا الاهتمام المفرط من جانب مديرى متحف (صالة الشعب) بالفن الفرنسى .

وأقيم معرض (السوندربند فى كولون سنة ١٩١٢) كنوع من التقييم الشامل للحركة الفنية داخل المانيا واهتموا بأهمية فان جوج وسيزان وجوجان وبعد ذلك حلت (السندربند) فى سنة ١٩١٣ بعد أن حققت هدفها من عالمية الفن وإقامة علاقات وثيقة بين الفن الألمانى والفن الفرنسى والأمريكى أيضا . وأقيم معرض الأسلحة بنيويورك فى سنة ١٩١٣ .

ونرى من نتائج (رابطة محبى الفن) إقامة معرض تحت عنوان (نهضة التعبيريين) (Rheinische Expressionisten) فى بون سنة ١٩١٣ - وإنشاء علاقات مع جماعة الكوبرى والفارس الأزرق والجماعة الجديدة ببرلين واتجه بعض المؤسسين للرابطة بعد حلها إلى تكوين جماعة (محبى السلام) .

ومن أبرز الفنانين فى رابطة محبى الفن والفنانين (كريستان رولفس ChristianRohlfs) و (هنريك نوين H. Nouen) و (ويلهلم مورجنر W. Morgner) .

١ – كريستيان رولفس (١٨٤٩ – ١٩٣٨) Christian Rohlfs

يعتبر من معمرى الفن التعبيرى من خلال حياة طويلة فنية مارا بالفن الواقعى والتأثيرى والتقسيمى ثم التعبيرية والتكعيبية وأيضا التجريدية بأسلوب معاصر لعصره ومتقبل لمتغيرات ومسلمات التطور برؤيا فنية أصيلة بعيدا عن الانتهازية العفوية التى تهرول وراء الجديد لمجرد أنه جديد .

ذلك الفنان الألمانى المولود فى الثانى والعشرين من نوفمبر عام ١٨٤٩ فى بلدة (يندورف – هولشتين) . وينتقل إلى مدينة (فايمر) ويستقر بها ويدرس الفن هناك ويتأثر بأسلوب مدرسة (فايمر) التأثيرى فى ذلك الوقت فى منتصف الثمانينات .

وفى عام ١٩٠٠ يتحول إلى تصوير الطبيعة والزهور متأثرا بالمذهب التأثيرى عندما شاهد أعمال (كلود مونيه » لأول مرة ضمن المجموعة الفنية للفنان (ليبرمان) .

وفى سنة ١٩٠١ ينضم إلى الجماعة الجديدة فى برلين وتؤثر فيه أعمال (ادوارد مونش) و (ايميل نولد) وتمكنه من رؤيا بعيدة عن الواقع المرئى تلك الرؤيا الذاتية للحياة متمثلة فى الأسطورة والقصص الشعبى عند نولد ، والخوف والوحدة والإحساس بالغربة داخل العالم عند (ادفارد مونش) ونرى (كريستيان رولفس) يؤتى بأسلوب يعبر عن اللحظة التى تهرب ويحاول الفنان تثبيتها واصطيادها فى مقدرة تعبيرية واضحة ... وينتج مجموعة من أعمال الحفر على الخشب مثل (السجين) .

ولوحته (عودة الإبن المبذر سنة ١٩١٤ – ١٩١٥) منفذة بالتامبرا على القماش . فى رؤيا تعبيرية متأثرا بالأسلوب البيزنطى المسيحى القديم فى الخط الأسود السميك والألوان الحمراء الداكنه على خلفية ذات الوان صفراء مشوشة مثل الرسومات خلف الزجاج الملون ونرى تأثير المدرسة الفرنسية واضحا .

وفى لوحة (كنيسة سويست) عام ١٩١٨ تلك المدينة التى ذهب إليها عام ١٩٠٦ لأول مرة وتقابل هناك مع (ايميل نولد) وانتج هناك العديد من المناظر الطبيعية فى (سويست) بالقرب من (ويستفاليا) وكان قد تجاوز عمره الستين ونراه يؤتى بأسلوب لونى خاص بنشر الألوان الفنية بصورة خفيفة على سطح اللوحة ويرسم مباشرة بالفرشاة بخطوط سميكة سوداء وبنية فوق سطح اللوحة الملون .

ونرى فى لوحة (كنيسة سويست سنة ١٩١٨) رؤيا تكعيبية خيالية .

ويؤتى فى نهاية أعماله بإنتاج من الألوان المائية الشفافية بأسلوب تجريدى وتكعيبى واضح .

ذلك الفنان الذى عبر عن العديد من المدارس الفنية فى القرن العشرين يكتب إلى آخر النقاد رسالة (... إن الخلق الفنى لا أصل له إلا الغريزة الخلاقة وأنها عملية لا يمكن تعريفها ومن يفكر فى تفسيرها ... ؟ ؟) .

ويعمل أستاذا للفنون بمدينة (هاجن) منذ سنة ١٩٠١ ويتوفى فى الثامن من يناير سنة ١٩٣٨ فى مدينة (هاجن) وكان قد ابتعد عن الشهرة نهائيا ولكن فى عام ١٩٤٩ يقام معرض جامع لأعماله وتخليد لذكراه .



(السجين)
– حفر على الخشب
– كريستيان رولفس
– شكل (٤١)

نستطيع أدراك الشحنة التعبيرية القوية فى لوحة (السجين) لكريستيان رولفس فى ذلك الخط الخشن الأسود المعبر عن القضبان الحديدية وقد تصلبت عليها أصابع السجين فى تلاحم معها والملامح القاسية المعذبة المتمردة على وجه ذلك السجين العارى ، والرأس الحليقة ، والجسد الضامر العارى والتى تظهر عليه تنويعات خطية

خشنة مثل حديد قضبان السجن تماما ، ومن خلفه خط مائل يفصل مساحة بيضاء سفلية أخرى سوداء علوية والتكوين بسيط فى مفرداته ولكن ملامح الرجل وإمساك السجين للقضبان بيديه مع استطالة بسيطة لصدر السجين فى رؤيا تعبيرية واضحة مع ضخامة حجم رأس السجين فى ملامح بائسة توحى بالشحنة الانفعالية التعبيرية الموحية بحالة التمرد والاضطهاد التى يعانيها ذلك الرجل خلف القضبان .

٢ - هنريك نوين (١٨٨٠ - ١٩٤٠) Hanrich Nouen

ولد الفنان (هنريك نوين) فى سنة ١٨٨٠ فى بلدة (كاريفالد) على نهر الراين السفلى وسنة ١٨٩٨ يدرس فى دروسلدوف التقاليد الأكاديمية واستقر فى برلين فى الفترة من (١٩٠٦ - ١٩١١) وتأثر كثيرا بماتيس والفن الشرقى وأبقى على علاقته مع جماعة (الجسر) والجماعة الجديدة ببرلين . وتتضح فى أعماله التأثيرات الواضحة للفن الفرنسى ممزوج بالفن الألمانى مثل (كريستيان رولفس) وأغلب فنانى بلاد الراين .

ويذهب (هنريك نوين) إلى بلدة (سويست) فى منطقة (ويستفاليا) ليرسم المناظر الطبيعية مع (ويلهلم مورجنر W. Morgner ويتقابل مع كريستيان رولفس هناك ومع (أيميل نولد) . ومن أعماله (فى الحديقة سنة ١٩١٣) ولوحة (السامرى الطيب سنة ١٩١٤) ويستقر فى سنة ١٩٣٨ - فى منطقة (كالكار - Kalkar) حيث يتوفى هناك فى السادس والعشرين من نوفمبر سنة ١٩٤٠ .



(السامرى الطيب)١٩١٤- تامبرا على ورق- ١٢٠×١٧٠ سم - متحف كولون- هنريك نوين - شكل (٤٣)

يبدو من خلال التكوين الفني للوحة (السامرى الطيب سنة ١٩١٤) ذلك التأثير الأكاديمي الواضح على نسب أجساد أشخاصه وإن كان هناك انحراف فى الخط باستطالة أجساد شخوصه مثل (هنرى ماتيس) والفنان الرومانتيكى (ديلا كرواه) فاللوحة عبارة عن رجل مغشيا عليه فى صحراء عارى الجسد فى حالة إعياء ينقذه رجل يرتدى الملابس العربية وبجواره جواده ووراء الأفق تلال بعيدة ونخلة وحيدة وفى الجانب الأيمن العلوى بقايا كوخ من الأعواد اليابسة فنلاحظ الشحنة الانفعالية التى توحى بها تلك اللوحة فى استطالة أطراف الرجل المغشى عليه وأصابع يده وساقاه ورأس الجواد الملتصق برأس الرجل المضجع فالخط فى هذه اللوحة متخذا تحريفا تعبيرا واضحا والفراغ فى اللوحة يؤكد البناء الفنى للتكوين فى شكل هرمى قاعدته جسد الرجل المغشى عليه وقمته سرج الجواد خلف الرجلين فى تكوين رصين وثابت والتلال البعيدة المثلثة وبقايا القناة الجافة التى تؤدى إلى النخلة الوحيدة فى تعرج حاد مثلثى يعطى الإحساس بالتردد والتنغيم فى المحاور الخاصة باللوحة مع ترديد لمثلثات محورية ثانوية داخلية التى خلفتها ساقى الرجل المضجع وذراعيه ونلاحظ تلك الملامح المتعبة على وجه الرجل العارى وصور عضلاته وإنهاكها وتلك النظرة العاطفة على وجه الشخص ذو الملابس العربية .

إنها إحدى رؤيا هنريك نوين التعبيرية بإحساس رومانتكى متأثر بالمدرسة الفرنسية .

٣ – ويلهلم مورجنر Welhelm Morgner

ولد (ويلهلم مورجنر) فى سنة ١٨٩١ ، وتعلم الفن الأكاديمى على يد (جورج تابرت) ، وانتظم كعضو فى جماعة (برلين الحديثة) فى سنة ١٩١١ ، واشترك فى معرض الفارس الأزرق الثانى ، ونشرت كليشهاته الخشبية المحفورة فى مجلة (العاصفة) ، واشترك فى معرض (رابطة محبى الفن) سنة ١٩١٢ .

وتأثر كثيرا بكاندنيسكى وجولينسكى واتجه إلى أسلوب التجريدية التعبيرية بإحساس عاطفى نحو العالم المرئى .

ويقول فى سنة ١٩١٢ وقبل ذهابه للحرب : (مجالى في التعبير هو اللون – فبواسطة التركيب الصحيح للون أريد أن أوصل الاله الذى يحيا بداخلى مباشرة .. ليس بواسطة

التظليل وتشكيل الألوان ولكن عن طريق التجاور المقصود للألوان المذكرة والمؤنثة . إن الضوء لا يوجد بالنسبة لى على الإطلاق ...) .

ويذهب للحرب في جبهة القتال فى سنة ١٩١٣ ويختفى فى مجال الفن التشكيلى بعد الحرب العالمية الأولى .

خامسا : جماعة برلين القديمة
١٨٩٨ - ١٩١٤

(٧٤)(إن الفن الذى يجروء على تخطى الحدود والقواعد التى ذكرت ، لم يعد فنا ، إنه صناعة إنه حرفة ، ولا يجب للفن مطلقا أن يكون كذلك . ومع كلمة « الحرية » التى أسيء استخدامها كثيرا وتحت لوائها يقع الناس فى الضياع الكامل لاحترام الذات ، إن من يبتعد عن قانون الجمال والشعور بالتناغم الجمالى الذى يحسه كل كائن بشرى فى قلبه – حتى ولو يستطيع أن يعبر عن نفسه ، فأى فرد يعطى أهمية أولى لاتجاه معين ، طريق واحد معين لمواجهة المطالب الفنية النقية يخطىء فى حق المنابع الأصلية للفن . ولكن لا يزال هناك الكثير : يجب أن يساهم الفن فى تعليم الأمة .. أنه يجب أن يعطى الطبقات الدنيا الفرصة للارتقاء بنفسها إلى أعلى ، عن طريق المثل ، نتيجة لجهدها وعملها الجاد .

لقد أصبحت المثل العظمى ميراثنا نحن الأمة الألمانية ، بينما فقدتها الأمم الأخرى بدرجة أو بأخرى . فقط الأمة الألمانية تركت النداء بحماية وتقديس ورعاية تلك المثل العظيمة .. وأحد هذه المثل هو أن نعطى الطبقات العاملة الكادحة الفرصة لترتقى بنفسها إلى ما هو جميل وأن تشق طريقها وسط البؤس-المعاصر ومرتفعة عنه بشكل أكثر مما هو عليه . عندئذ نخطىء فى حق الأمة الألمانية إذ لم يتحقق ذلك ..) .

كان هذا جزء من خطاب ويلهلم الثانى عام ١٩٠٢ بمناسبة افتتاح (طريق النصر Victory Avenue) فى برلين والمزين (٣٢) تمثال من الرخام الإيطالى وفى نفس الوقت كانت معارض قائمة تضم أعمال فان جوج وباول كاسير مع معرض لسيزان وفى عام ١٩٠٢ معرض ممثل لمدينة ميونخ به ٧٢ لوحة ومعرض آخر أقامه كاسيرر للفريد كوين ... وأقامته جمعية برلين التى تأسست سنة ١٨٩٨ .

ورد على القيصر الناقد والفيلسوف (هيرمان أوبرست Hermann Obrist) بما معناه بقوله أن الأعمال الفنية والآثار الموجودة فى برلين وألمانيا ترضى ذوق القيصر والجنود

لأنها من النوع التقليدى ، ولكننا نبحث عن أعمال فنية تعطى تعبيرات عميقة وتأكد الواقع المرئى أمامنا) .

وفى عام ١٩١٠ نشأت مشكلة داخلية من جماعة برلين وسببها فوز بيكمان برئاسة الجمعية ... وطالب بعض الأعضاء وبينهم (نولد) بإقالة الرئيس السابق (لبيرمان Liebermann) ... وبعد ذلك فى العرض السنوى سنة ١٩١٠ انسحب سبعة وعشرون فنانا من المعرض وأقاموا معرضا خاصا بهم وتزعـم ذلك الاتجـاه بخستين Pechshein .. وبذلك تأسست جمعية برلين الجديدة وانضم إليها ١٥ فنانا من أعضاء جماعة الجسر وكذلك (كريستيان رولفس) . واميل نولد وبذلك انقسمت جماعة برلين القديمة والتى تأسست سنة ١٨٩٨ ... والتى أعلنت الاتجاهات الاجتماعية والديمقراطية فى الرايخ ستاج سنة ١٩٠٤ (Reich stag) ومنها (... ونأمل أن تتحد جمهورية الفن مع ويلهلم الثانى عند إقامتها) وكان فى ذلك الوقت أعضاء الجمعية :-

١ - بيكمان Beck mann	٢ - كاندنسكى Kandinskey
٣ - فيننجر Feinnger	٤ - كالوتيز Kollwity
٥ - مونخ Monch	٦ - نولد Nolde
٧ - ايمييه Amiet	٨ - بونارد Bonnard
٩ - برلاك Barlach	١٠ - دينيس Denis
١١ - ماتيس Matisse	١٢ - رولفس Rohlfs

.. ومن الأعضاء الذين عرضوا كضيوف جماعـة الجسر Bruckeوأعضاء اتحاد ميونخ للفنانين الجدد - وكذلك المتـوحشون Fauvesوأخيرا بعد سنة ١٩١١ انضم لهم بـراك Braqueودوفى Dufyوبيكاسو . Picasso

سادسا : الجمعية الحديثة

(١٩١٠ - ١٩١٦)

ونتجت الأزمة التى حدثت فى سنة ١٩١٠ داخل جماعة برلين القديمة والناتجة عن خلاف على رئاسة الجمعية عندما انتخب بيكمان رئيسا .. ثم معارضة نولد للرئيس القديم لبيرمان - ثم انسحاب ٢٧ فنان من الجمعية من الاشتراك فى المعرض السنوى سنة ١٩١٠ .

وقاد الفنان بخستين هذا الاتجاه ونظموا معرضا خاصا بهم وبذلك أعلن تأسيس الجمعية الحديثة ... وانضم إليها فنانين من جماعة (الجسر) ونقرأ فى فهرس المعرض الثالث للجمعية الحديثة الذى اقيم فى ربيع سنة ١٩١١ شىء عن برنامجهم[٧٥] ... . (التزيين المستمد من فكرة التأثيريين عن اللون هو برنامج الفنانين الشبان فى كل بلد ، بمعنى أنهم لم يتعودوا على استخدام مبادئهم عن الجسد الذى كان هو طموح التأثيريين ليحصلوا على تأثير بواسطة الرسم النقى .. ولكن بدلا من ذلك فإنهم يفكرون فى المساحة من أجل المساحة وعلى أساس اللون ... ووضعت مساحات اللون جنب إلى جنب بطريقة جعلت قوانين التوازن التى لا يمكن حسابها والتى فرضتها كميات اللون تلغى الامتداد العلمى الصارم لفضاء متاح . إن مساحات اللون هذه لا تحطم الخطوط الأساسية لأجسام المثلة ولكن الخط يخدم مرة أخرى بوعى كعامل ليس ليعبر أو يحدد الأشكال ولكن ليصف الأشكال ويشخص تعبير الشعور ويضع خياة رمزية بثبات على السطح .. كل جسم هو قناة اللون ، تكوين اللون والعمل ككل بهدف ، ليس إلى انطباع للطبيعة ولكن إلى التعبير عن المشاعر .. ويختفى التقليد والعلم مرة أخرى من أجل إبداع أساسى ..) .

ونرى نولد يذكر عن الجماعة[٧٦] (ليس هناك جماعة معبرة عن أفضل أعمال فننا الشاب فى العشرين عاما المقبلة أكثر من هذا ..) كان ذلك بمناسبة المعرض الرابع الذى افتتح فى نوفمبر سنة ١٩١١ .. ونرى أن يعد المعرض الرابع للجمعية الحديثة يدب الخلاف بين أعضاءها لاختلاف وجهات النظر فى المشاكل الفنية واختلاف المستويات الفنية فيما بينهم والذى أدى إلى عدم وضوح رؤيا فنية للمشاكل القديمة والمستقبلة فى إمكانيات العمل الفنى داخل الجمعية .

وبذلك حلت الجمعية الجديدة . وانسحب فنانى جماعة الجسر وفى سنة ١٩١٢ انضم مرة أخرى (بخستين) إلى الجماعة القديمة وباقى الأعضاء من الجماعة الجديدة انضموا إلى (هيرواث والدين) H.Walden وكان فى ذلك الوقت يعتبر من أكبر المدافعين عن الفن التقدمى فى برلين .

وباقى أعضاء الجماعة الجديدة انضموا إلى باول كاسيرر Cassirer . باسم جماعة (الأحرار) – وأقاموا أول معرض للجماعة فى سنة ١٩١٤ .

مجلة العاصفة

أسس هيرواث والدين مجلة (العاصفة) فى مارس سنة ١٩١٠ وكانت تدافع عن الحركات المجددة فى الفن واعتبر هيرواث والدين من المدافعين عن الفن التقدمى الثورى فى برلين وقد احتضن الأعضاء الباقين الشبان من الجمعية الجديدة برلين ..

وكان يوزع من مجلته الأسبوعية حوالى ثلاثين ألف نسخة .. وافتتح صالون والدين للعرض .

وكان بها أول معرض لجماعة الفارس الأزرق وكذلك للفنان النمساوى (أوسكار كوكوشكا) .

ونراه يفتتح المعرض الثانى للفنانين المستقبلين .. وحقق نجاحا كبيرا وفى سنة ١٩١٢ أصبح والدين وصالته ومجلته قادرة على تقييم المعارض والفنانين كأداة دعاية وإعلان ونقد خطيرة .

وقد بلغت معارض صالون والدين حتى عام ١٩١٢ حوالى المائة معرض ودعى كثير من الفنانين الأوربيين والفرنسيين سنة ١٩١٣ أمثال :

أرب Arp – بوميستر Baum esster – شاجال Chagall – ديلونى Delounay – أيرنست Ernest – ليجر Leger – موندريان Mondrain – أركبينكو Archipenko .

وتحولت مجلة العاصفة Der sturm إلى وسيلة دعاية لفن البيع الفنى بطريقة تجارية مما أصاب الفنانين بالغضب من مهارة والدين فى تحويل المجلة وصالون العرض إلى مساحة تجارية عن طريق أعمالهم الفنية .



شكل (٦) ملصق لغلاف (العاصفة)
سنة ١٩١٠ - أوسكار كوكوشكا

وقال بول كلى Klee سنة ١٩١٢ (... مرة أخرى فى اليوم التالى نفسه .. كانت هناك فرصة لمراقبة هيروارث والدين الصغير بينما المستقبلون معلقون فى الجاليرى ثانوسر Galerie Thannhauser أنه يعطى أوامره ويقذف هنا وهناك مثل الاستراتيجى البارع . إنه شخص ما وبه شىء ما مفقود ... . إنه لا يهتم حتى باللوحات على الأقل ... إنه فقط لديه أنف جيد يشم شيئا فيها ...) .

وكتب مارك فى سنة ١٩١٢ أيضا يقول ... (إن النشاط الذى يقوم به فى الدفع بالجماعات والإعلان مرعب ... أننى سأصاب بالاشمئزاز من (دار العاصفة) فى القريب العاجل ومن البيانات اللانهائية ..) .

وفى معرض الكبير الأخير سنة ١٩١٣ أصيب والدين بخسارة مادية ونظم العديد من المعارض المتجولة الصغيرة العديدة داخل ألمانيا وفى لندن وفى طوكيو وفى اسكندنافيا .

وبذلك خدمت (مجلة العاصفة) التى أسسها (هيروارث والدين) الفن التقدمى الحديث وكذلك صالون والدين الذى ساعد فى نشاط ورواج الأعمال الفنية وجعل هناك تقارب بين الجماعات الفنية داخل ألمانيا فنجد أعمال لجماعة الجسر والفارس الأزرق واتحاد والفنانين الجدد وكذلك الأعضاء السابقين من جمعية برلين الجديدة

والمستقبلين والفرنسيين والمتوحشين داخل معارض والدين المتعددة والمتجولة داخل ألمانيا وخارجها ولكن فى النهاية غلب الاتجاه التجارى على المجلة والصالون الخاص بوالدين مما دفع عديد من الفنانين بعيداً عن المجلة والصالون مثل بول كلى ومارك وكوكوشكا .

وقد شرح بول كلى سنة ١٩١٦ رأيه فى (مجلة العاصفة) حيث قال [٧٧] (وعن العاصفة كمجلة) يمكننى القول أنها ممتازة لماما كعضو لأشياء قادمة ولكنها لم تعد تصلح كممثل لما هو جديد أو قائم بالفعل ويؤسفنى أننى لابد أن أعترض على العنوان الذى هو الآن قديم .. إن السلام العالمى يوجد على الجبهة الثقافية .. إن عقيدتنا تبدو كعاصفة فقط لكبار من الوجهاء) .

مجلة (الحدث) Aktion

وهى مجلة أسسسها فرانز فيمفرت Franz pfenphert فى برلين سنة ١٩١٠ وكانت ذات اتجاه سياسى أكثر ما هى مجلة فنية وكانت تدافع عن الفن التقدمى وقد حاربها وعارضها هير وارث والدين فى بداية صدورها .

مجلة (كونستبلات)

وأسسها باول ويستيم Paul westhern وكان رئيس تحريرها وكانت تهاجم من مجلة (العاصفه) باستمرار لنقدها لبعض الفنانين المشاركين فى (صالون والدين) .

وظهر فى ذلك الوقت فنانين غير منتمين إلى تجمعات رسمية فنية وبعدوا عن إصدار البيانات المتمردة وأنتجوا أعمالا فنية لها قوتها وقيمتها فى الحركة الفنية فى ألمانيا وأوربا مشاركين فى إعطاء الملامح الأساسية لفن القرن العشرين وقد عرفوا بالفنانين المنعزلين مثل : أوسكار كوكوشكا – ليونيل فينجر – الفريد كوين – لودويج ميدنر – ايجون سخيل – كارل هوفر – بولا هود وزوف بيكر – أرنست بارلاخ .

أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ – ١٩٨٠) Oskar Kokoschka

ولد كوكوشكا فى أول مارس سنة ١٨٨٦ بمدينة بشلارن فى النمسا ودرس التصوير فى فينا فى مدرسة الفنون نظير حصوله على مكافأة مالية تشجيعية مقابل عمله مدرساً بعد التخرج وكان وقتها فى سن التاسعة عشر عام ١٩٠٥ – وتعلم فى هذه المدرسة

التى كان يغلب عليها الطابع الزخرفى الرسم والخط والتغليف والطباعة .. ولم يتعلم الرسم الزيتى .

وفى سنة ١٩٠٦ يشاهد لوحة (الحياة مع الأناناس ١٩٠٧) لفان جوج ويتأثر بها بعمق وكذلك الرسوم اليابانية التى اعجب بتسجيل الملاحظة السريعة للحركة بها بطريقة صحيحة . وكذلك تأثر بالفنان جوستاف كليمت gustav Klimt ذلك الفنان ذا الأسلوب الدقيق البعيد عن التظليل .

ونرى كوكوشكا يرسم الموديلات وأطفال السيرك الضعاف البنية ويقول الفنان عن رغبته هذه[٧٨] (... لأنه يمكنك أن ترى مفاصلهم وعضلاتهم وأعصابهم بوضوح أكثر ... ولأن أثر كل حركة يتشكل بتركيز أكثر معهم) .

وفى سنة ١٩٠٧ يلتحق كوكوشكا بورشه فينا (أسسها جوزيف هوفمان سنة ١٩٠٣) واشترك فى معرض ورشة فينا سنة ١٩٠٨ برسوم على الأقمشة ورسوم كتاب (الشباب الحالم) برسوم محفورة ونشرته (ورشة فينا) ونراه فى عام ١٩٠٨ يكتب مسرحية (أبو الهول والرجل القش) ومسرحية (قاتل آمال النساء) وصمم إعلاناتها وعرضت فى سنة ١٩٠٩ فى المسرح المفتوح الملحق بالكنسوتشو ... ونرى فى رسومه لمسرحيته (قاتل آمال النساء) أن أعصاب شخصياته مرئية وبارزة فوق سطح الجلد بأسلوب تعبيرى حاد ... ولا يخطر على أحد أن الفنان نفسه كان دائم الشكوى من آلام فى أعصابه .

ونراه يكتب الشعر ومنه قصيدة طويلة عام ١٩١٠ بعنوان (الحالمون) بها رسومات محفورة وله مجموعة قصصية مترجمة إلى الفرنسية بعنوان (خيالات الماضى) .

وتعرف عن طريق أدولف لوس بعديد من الشعراء أمثال كارل كروس K . Kraus محرر مجلة (DieFockel) وبيترا لتنبرج (P . Altenberge) وقد نفذ لهما رسوما شخصية لكل منهما ورسم العديد من الصور الشخصية مثل لفرولوس Fru Loos وعالم الأحياء البروفيسور فورل Forel وفى سنة ١٩٠٩ يترك كوكوشكا (ورشة فينا) ومدرسة الفنون هناك ويرحل فى سنة ١٩١٠ إلى برلين ويرسم العديد من الصور الشخصية ويتصل بهيروارث والدين وتكتب عنه مجلة (العاصفة) وتنشر لوحات مسرحيته (قاتل آمال النساء) وينتشر اسم كوكوشكا فى برلين عن طريق معرض صالون والدين .

وكذلك عرض له باول كاسيرر بعض لوحات ذهبت بعد ذلك إلى متحف (فولكوانج) فى هاجن وضمن له المتعهد كاسيرر شراء أعماله فور إنتاجها .

ونراه يشارك فى معارض صالون والدين وجماعة برلين – والسوندر بند فى كولون واتحاد الفنانين الجدد في ميونخ – وساهم فى منشورات الفارس الأزرق .

وفى ربيع سنة ١٩٩١ يذهب إلى فينا ويعرض هناك فى معرض هاجنبند ويقابل بالنقد والرفض الحاد .

ونراه يرسم المناظر الطبيعية والمواضيع الدينية ويرسم الخطوط بطريقة منشوريه ملونة وذات مساحات ملونة ... وكان يبحث فى هذه الفترة عن إعطاء اللون قيمة عنصر حسى مادى وليس مجال تعبيرى فقط وليس وسيلة لإعطاء إحساس بالشكل والفراغ فقط .

وفى سنة ١٩١٣ يذهب كوكوشكا إلى إيطاليا ويقابل فنانى فينسيا فيرونيس Veroneseتينتوريتو Tintoretto تيتيان Titian واهتموا به وشجعوا تجاربه فى اللون والفراغ .

وأنتج لوحة المنظر الطبيعى – يؤكد فيه عمق اللون ووحدة الفراغ الكونى الذى أصبح دائما هو الأسلوب المميز لأوسكار كوكوشكا .

وفى سنة ١٩١٤ ينتج لوحة (كبرياء الريح العاصفة) وتبدو بها قوة اللون المعبر بانطلاق غير محدود .

وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ يتطوع للخدمة العسكرية ويصاب فى صدره ورأسه ويبقى حتى سنة ١٩١٧ يستجم فى دريسدن وينتج أعمالا بها الصفات العنيفة العصبية وأنتج لوحات مثل (اللاجئون سنة ١٩١٦) .

وفى سنة ١٩١٩ يعين أستاذا فى أكاديمية الفنون الجميلة فى دريسدن وأنتج لوحة (ذات الرداء الأزرق سنة ١٩١٩) .. وترك فى سنة ١٩٢٤ – الأكاديمية وذهب إلى رحلة طويلة إلى الشرق الأوسط وأوروبا وشمال أفريقيا .

وفى سنة ١٩٣١ عاد إلى فينا وتعرض للاضطهار من جانب النازيين وعرضت أعماله فى معرض (الفن المنحل) فى ميونخ وتعطى لأعماله الجائزة الأولى وذهب إلى براغ وهرب إلى لندن فى سنة ١٩٣٥ خوفا من النازيين .

واستقر بعد الحرب العالمية الثانية فى سويسرا وقام بتدريس التصوير الزيتى فى سالزبرج .

وكان كوكوشكا يبحث عن الروح العارية للأشخاص الذى يرسمهم وذلك واضح من رسوم مسرحيته (قاتل آمال النساء) وكذلك الرسم الشخصى لعالم الأحياء الدكتور فورل (Forel) ورفض العالم أخذها لأنها لا تشبهه ولكنها بعد عامين أصبحت شبه الشخص تدريجيا ... فنرى أن فى أعماله كان يعرض آلامه وأحزانه وعذابه الذاتى ... وقد أطلق كوكوشكا على هذا الأسلوب فى عرض الباطن والداخل الذاتى جدا (بالبعد الرابع) وقال إن هذا البعد يعتمد على القيمة الإبداعية للرؤيا المتأنية النافذة فى حين الأبعاد الثلاثة المعروفة الأخرى تعتمد على مجرد الرؤية البصرية العادية .

وقد أكد إحساسه ذلك الناقد والشاعر كارل كروس فى قوله :

(إن غرورى الذى لا يهتم بجسمى .. سيرضيه أن يميز نفسه فى القوة الشاذة . ولو أنه اعترف بروح الفنان فيه ، وأنا فخور بشهادة كوكوشكا لأن صدق الموهبه تؤدى تحريف أصدق من التشريح ، ولأنه فى وجود الفن فإن الواقعية تكون خداع بصرى ...) .

ومن أهم أعماله الصورة الشخصية لهيروارث والدين سنة ١٩١٠ والصورة الشخصية أوجست فورل (سنة ١٩٠٩) ولوحة (كبرياء الريح العاصفة سنة ١٩١٤) ولوحة (اللاجئين سنة ١٩١٦ - ١٩١٧) ولوحة (قوة الموسيقى سنة ١٩١٨) .

ونراه ينزح إلى (تشيكوسلوفاكيا) بعد الحرب العالمية الثانية هربا من الاضطهاد النازى ... ويصل إلى لندن عام سنة ١٩٣٨ ويشغل وظيفة أستاذ فى الأكاديمية الصيفية لمدينة (سالزبورج) ويعتبر من المعادين للفاشية النازية .

ويتوفى أوسكار كولوشكا فى الثانى والعشرين من شهر شباط سنة ١٩٨٠ .

لوحة (صورة شخصية لهيروارث والدين)
١٩١٠ - ٦٨ × ١٠٠ سم - أوسكار كوكوشكا - شكل (٤٢)



نقذ كولوشكا تلك اللوحة فى الفترة التى انتقل فيها إلى برلين . ونفذ العديد من الصور الشخصية وكذلك الرسوم الخاصة بمسرحيته (قاتل آمال النساء) والتى أعيد إنتاجها فى مجلة (العاصفة) .. وكان قد حظى فى تلك الفترة بالشهرة بسبب كتابه (العاصفة) عن أعماله فنلاحظ فى لوحة (هيروارث والدين) التعبير المتحفز على ملامحه وتلك الأعصاب النافرة البارزة على يده اليسرى باللون الأحمر وتلك التأثيرات اللونية الواضحة على ملامحه وبقايا النظارة الطبية فى تحفز وترقب وهو يسير معبرا عن شخصية ذلك الفنان التى تحول إلى مدافع عن الفن التقدمى فى برلين فى تلك الفترة وقام بدور هام عن طريق مجلته الدورية (العاصفة) وقاعة عرضه والمعارض المتجولة داخل وخارج ألمانيا للعديد عن الفنانين الألمان التقدميين . فنرى اللوحة تعبر عن شخصيته المتحفزة الديناميكية البارعة التى كانت تشتم الجيد فى الأعمال الفنية وتشجعه ببراعة ومهارة فائقة كما قال عنه بول كلى سنة ١٩١٢ .

تلك بعض الميزات الشخصية لصاحب الصورة .. ونرى إلى أى مدى نجح كوكوشكا فى التعبير عنها فى التحفز ، والذكاء ، والسيطرة مستخدما أسلوبه الخاص فى اللون القوى الجرئ فى الخلفية الداكنة المشوبة بالبنى والأحمر والأسود ... ومعطفه البنى المشوب بالاصفرار والأسود فى بساطة معبرة وغير غافل لأى تفاصيل ثانوية ... وتلك التهشيرات البيضاء فى الخلفية وأمام جسده منمه على انطلاقه وسيره إلى الامام دائما

ويده الضخمة المتحفزة المنثنية فى خطوة شبه عسكرية متحفزة وملامح الاهتمام والجد الواضحة عليه .إنه هو كما يعرفه الفنان فى الداخل والخارج كما يقول .



لوحة (كبرياء الريح العاصفة)
– أوسكار كوكوشكا
– (العاصفة) شكل (٤٥)

أنتج أوسكار كوكوشكا لوحة (كبرياء الريح العاصفة) أو (العاصفة) فى الفترة سنة ١٩١٤ التى كان قد عاد بعدها من إيطاليا وقابل الفنانين الإيطاليين ورأى أعمالهم وشاهدوا أعماله . ولقى تشجيعا منهم فى تجاربه فى اللون والفراغ داخل التكوين العام للوحة .

فنراه يصور شخصياته محملة باحاسيسها الداخلية الذاتية وظاهرة أمامنا على وجوه تلك الشخصيات ... فى تعبيرية نفسية ذاتية حادة فلوحة (العاصفة سنة ١٩١٤) نرى قوة اللون المصعدة إلى أقصى درجاتها بحيث نلاحظ أن اللون هو الخط والتنغيم والتردد المسيطر على التكوين العام فنلاحظ تلك الضربات المتقطعة من مساحات اللون المنفصلة والمتصلة فى آن واحد عن حركة داخلية بنائية للشكل العام للتكوين . فلم يفصل اللون بين الرجل والمرأة النائمين وبين المجال الكونى الذين هم به – فنراه وضع الشخصان داخل دوامة لونية متداخلة بنفس الدرجات اللونية المتداخلة ولكن بحساسية تعبيرية مفرطة فى إمكان التميز لتفاصيل أجساد الرجل والمرأة فى سهولة داخل تلك التنويعات اللونية القوية فنراه أعطى ظلا هادئا خلف الذراع الأيمن ورأس الرجل مائل للبنى وكذلك عن ساقه اليمنى وخلف ساقى المرأة وبذلك أوحى بالخط الخارجى لجسميهما .. ونلاحظ تلك الملامح المرهقة المستسلمة على محيا المرأة وتلك النظرة الثاقبة إلى أبعاد مترامية على ملامح الرجل .

نلاحظ تلك الأعصاب الظاهرة على سطح جلد أيدى الرجل فى إحساس بالزمن والدهر والمقاومة .

ونراه لم يعطى التفاصيل المحددة للنسب التشريحية صراحة ولكنه أوحى إليها من خلال تأثيرات اللون المعبر المتداخل فجاء التعبير أقوى وأشمل ومصعدا باستخدام اللون وإمكانياته إلى أقصى درجة .

ونرى اللون الأخضر الباهت والبنفسجى وبقايا من الأحمر لهم الغلبة على التكوين مع ظلال سوداء وبيضاء .

ونرى الفنان قد أعطى الفراغ الكونى نفس التنويعات والحركة الديناميكية المتداخلة فى الجزء الأعلى الأيمن من التكوين الفنى العام للوحة . فأتى الفنان بتكوين فنى عام قوى من الناحية البنائية واللونية تدفع المشاهد بالإحساس بالشحنة الانفعالية داخل البناء الفني للوحة وتحثه على استيضاح تفاصيل الأسلوب الفنى الذى نفذت به تلك اللوحة .



- لوحة (اللاجئين) ١٩١٦
- ١٩١٧
- ١٤٥×٩٤ سم
- ميونيخ
- أوسكار كوكوشكا
- شكل (٤٤)

أنتج كوكوشكا لوحة (اللاجئين) فى الفترة (١٩١٦–١٩١٧) وهى المدة التى قضاها للنقاهة فى دريسدن بعد تطوعه فى الخدمة العسكرية عند اندلاع الحرب العالمية الأولى وأصيب إصابة خطيرة فى رأسه وصدره سنة ١٩١٥ وبعدها مكث فى دريسدن للنقابة وأنتج لوحات هناك لها المزاج العصبى والقلق الكئيب نتيجة لمرضه .. وقد نجح فى عرض صراعاته ومخاوفه وهواجسه مثل لوحة (اللاجئين) ويقول هو نفسه عنها

لمؤرخ الفن (الفينيس هانز – H. Fietze)[٧٩] (وكان هناك وقت عندما عرفت كيف أستحضر جوهر الشخص . ودعنا نقول « روحه » . بمثل تلك البساطة لدرجة أن الخط الرئيسي جعل الفرد ينسى مصادفات العناصر التى حذفت ... وقد نجحت فى ذلك فى بعض المناسبات .

وكانت النتيجة « شخص » بطريقة اللوحة التى يرسمها الفنان لصديق له من ذاكرته .. تكون أكثر حياة فى تأثيرها من المنظر الحقيقى له .. لأنها مركزة كما لو كانت بعدسة ولذلك تكون قادرة على الإشعاع . وما أفعله الآن هو أن أكون تركيبات من الوجه البشرى موديلات مثل الناس الذين يتصادف أن يحتكون بى لفترة طويلة الآن .. الناس الذين يعرفوننى ، والذين أعرفهم فى الداخل والخارج نتيجة لأنهم يترددون على مثل الكوابيس .. وفى هذه التكوينات صراع قائم يعارض بعضه بصلابة مثل الحب والكراهية وفى كل لوحة أبحث عن (المصادفة) الدرامية التى سترتقى بالأرواح الفردية إلى رتبة أعلى إن اللوحة التى رسمتها فى العام الماضى والتى أعجبتك (اللاجئون) كانت من هذا القبيل ...) .

ورسم الفنان لوحته (المغامرون) بعد ذلك بنفس الأسلوب والإحساس فنرى لوحة (اللاجئين سنة ١٩١٦–١٩١٧) ذات إحساس انقباضى واضح فى اللون ونظرة العيون المتسائلة فاللوحة عبارة عن رجلين وامرأة فى خلفية زراعية جبلية خربة ارتدوا ملابس فضفاضة منثنية أحدهم يطلق لحيته بمعطف أسود والمرأة ذات رداء أحمر تكشف عن صدرها والرجل الثانى يقف خلف الأول فى معطف مائل للاصفرار . وأعصاب الأيدى نافرة وظاهرة على سطح جلد الرجل ذو اللحية وقد مد يده اليمنى فى اتجاه المشاهد واليد اليسرى وضعها فى خاصره وقد جلس جلسة غير مستقرة على سور حجرى أو حجر كبير ربما وأيضا المرأة وضعت ساق على ساق ويدها اليمنى ممتدة على ساقها اليمنى أما اليسرى فوضعتها فى خصرها والرجل الخلفى وضع رأسه إلى أعلى فى نظرة متسائلة .. الملامح للرجلين والمرأة ذات تعبير درامى قوى الملامح محددة ومكتئبة ومركزة بواسطة اللون جميع التقاسيم فى الوجه أخذت درجة لونية مصعدة عالية تنم عن بصمات المأساة والمعاناة التى يعانيها أشخاص أوسكار كوكوشكا فى عالمه المأساوى السياسى الاجتماعى الذى تميز به بعد إصابته فى الحرب العالمية الأولى ومعاداته للنازية بعد ذلك بأعوام .

فأسلوبه فى اللون واضح بحيث نراه يصعد درجاته من خلال تنويهات اللون بتدريجات متكررة فى دائرية رأسيا وأيضا وأحيانا مستخدما الأبيض والأسود فى تداخل مع اللون الأساسى وذلك واضح فى رداء المرأة الأحمر فى ظلال سوداء وبيضاء . وأيضا فى معطف الرجل الأسود والمعطف الأخضر ... وتلك العروق والأعصاب الظاهرة على سطح الجلد فى سمات أعمال كوكوشكا مثل أعمال (أوجين سخيل ١٩١٨-١٨٩٠) الفنان الألمانى - فنرى الخلفية وارتباطها مع أشكاله وشخوصه فى ترابط لونى قوى فهؤلاء اللاجئين الذين أبعدوا عن ديارهم بالقوة أو بالاضهاد مرتبطين بالأرض والبيئة برغم ظروف الهجرة الإجبارية أنها خلفية مأساوية فى سماء ملبدة بالسحب وأشجار بعيدة وتلال حزينة وقد اضطف هؤلاء اللاجئين استعداد للصور التذكارية ربما أو لإعادة الذكريات أو للعودة لبلادهم والمقاومة المسلحة ربما ... إنها نظرت ورؤيا كبيرة تتسع للعديد من الاحتمالات فى تلك الأعين الواسعة الساهمة والقسمات المجعدة المغرقة فى التفكير والذكريات البعيدة .

ونرى تلك الوردة الحمراء بجوار المرأة ، هل هى زهرة حقيقية أو جزء من رداء المرأة ... ونرى تلك الملابس الرثة التى كانت أنيقة وذلك واضح من رباط العنق وشكل شعر المرأة ... إنها ظروف الحرب ونتائجها السيئة على المجتمع من قتل وتشريد وهجرة إجبارية .

لقد وفق الفنان فى إعطاء الشحنة الانفعالية التعبيرية لطائفة من البشر ظهرت إلى سطح المجتمع نتيجة لمشاكل الحرب وويلاتها ..

* * *

٢ - ليونيل فينينجر (١٨٧١-١٩٥٦) Lyonel Feininger:

ولد ليونيل فينينجر فى نيويورك ١٧/يوليو سنة ١٨٧١ من أبوين ألمانيين هاجرا إلى أمريكا وكان يتكسبا من الفن الموسيقى .. وأرسل إلى ألمانيا لدراسة الموسيقى سنة ١٨٨٧ ولكنه اختار فن التصوير ويعتبر ليونيل فينينجر من الفنانين المعدودين الذين اعترفوا بأنهم تعبيريون .. وفى معرض رسالة إلى باول ويستهيم سنة ١٩١٧ قال : (... إن كل عمل مفرد يصلح أن يكون تعبيرا عن حالتنا الشخصية الفكرية فى تلك اللحظة بالذات وعن

الحاجة التى لا مفر منها إلى التخلص بواسطة عمل إبداعى مناسب . فى الإيقاع والشكل واللون ومزاج اللوحة ...) .

وفى سنة ١٩١٩ يوجه والتر جروبيوس الدعوة إلى ليونيل فينينجر للتدريب بأكاديمية الفنون فى فيمار ... وكان يبلغ الثامنة والأربعين عاما وقتها .

وكان قبلها قد لقى التقدير والاعتراف به كفنان مصور عندما أقام هيروارث والدين أول معرض لجميع أعمال ليونيل فينينجر سنة ١٩١٧ فى صالة (ايستريم) وكان يحتوى على ١١١ رسما زيتيا ... وكان وقتها فى السادسة والأربعين وفى سنة ١٩١٩ . ويعين أستاذا فى هيئة تدريس الباو هاوس Dau Hous فى وايمر .

وعرف فينينجر كفنان رسوم كاريكاتورية سياسية فى برلين وكان ينشر أعماله الكاريكاتورية فى المجلات الأسبوعية الفكاهية مثل Lustige Blettee والملحق اليومى Berbiner Iageblatt وبدأ يشعر بذهدة للرسم الكاريكاتورى منذ سنة ١٩٠٥ وقد كتب لزوجته (إننى فقط فنان على أى حال وليس فى النكات الحمقاء التى عرفت بها ...) وتأثر بمناظر بلدة وايمر وثوريخيا - عندما شاهدها فى سنة ١٩٠٥ ونراه فى سنة ١٩٠٦ - يذهب إلى باريس للمرة الثانية (الأولى عندما كان فى الثالثة والعشرين بمدرسة الفنون بباريس) - وينتظم فى مرسم الإيطالى كولاروس Colarassi .

وتردد على مقهى (دوم - Cafe du Dime) وتقابل مع ماتيس ومول Moll وبيرمان Puermann وليفى Jevi واستمر فى باريس حتى سنة ١٩٠٨ ورسم مناظر من نورماندى والبلطيق والغابة السوداء ... وتوصل إلى وحدة بين الجسم والفراغ وتمسك (بالواقعية المعتادة) ... وأدرك أن (ما يرى لابد أن يعاد تشكيله داخليا وبلورته ..) .

وعاد إلى برلين وحتى سنة ١٩١١ نرى أعماله متأثرة بأسلوبه الكاريكاتورى القديم .. وتأثر بالوحشيين فى استخداماته للون وأنتج لوحات صامتة عديدة .

وفى سنة ١٩١١ يذهب فى إحدى زياراته إلى باريس ويتقابل مع التكعيبيين ويتأثر بأسلوبهم المركب من الإيقاع الشكلى واللون الموحى بالترديد الداخلى وخاصة الأسلوب البلورى والمنشورى وأنتج لوحات مثل (سباق الدراجات) سنة ١٩١٢ .

وفى سنة ١٩١٢ يتعرف على أعضاء جماعة (الجسر) ويصادق هيكل وشميدت روتلوف وكوبن .. وعرض فى إحدى معارض هيرواث والدين سنة ١٩١٣ .

وقال عن هذا المعرض إلى كيوين (.... ولكن الشعور بالعمل على الآخرين .. كل منهم بأسلوبه يحاول أن ينفذ إلى أعمق شكل التعبير ، هو شعور منعش ...) .

ونرى بعد ذلك تأثير دراسته للموسيقى وتشبعه بها من والديه ونفسه يذكر (أن لولا الموسيقى لما أصبحت رساما) .

وأنتج رسوما خشبية (حفر) فى تداخل متكرر غامض مخيف مثل ديكورات فيلم[٨٠] (الدكتور كاريجارى) .

ونراه فى سنة ١٩١٦ ينتج لوحة (زيرخو الخامس Zerchaw-5) وبها راحة وهدوء ونرى لوحة (المستحمون2) سنة ١٩١٧ فنرى الفنان يؤتى بأسلوب تكعيبى تعبيرى وتفرد فى هدوء بسيط وسكون بعيد عن الحركة أو الإيحاء إليها من قريب أو بعيد وكذلك بقايا السفن تحولت إلى مسطحات هندسية متداخلة فى تآلف لونى يعطى الإحساس بالزخرفة الديكورية .

ونرى فى لوحة (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ تختلف كثيرا عن مرحلة سنة ١٩١٧ حيث نرى من أهم أعماله لوحة (جسر ٣) سنة ١٩١٧ ذات الإحساس التكعيبى والخطوط الحادة والظلال السوداء القاتمة والتداخل المساحى المتردد بين المثلثات والدوائر والخطوط المنطلقة فى امتداد لا نهائى خارج إطار التكوين الفنى معطى إحساس بالانطلاق والتصارع بين المنازل فى الجانب الأيمن العلوى وثنايا الكوبرى الدائرية السفلية وسطح الجسر عبارة عن ثلاث مساحات لونية متوازية بادئة من قاعدة مثلثات ومتجهة خارج إطار اللوحة معبرا عن العبور إلى عالم آخر .. وتبدو الهارمونية الموسيقية واضحة فى لوحة (جسر ـ ٣) والتركيب المساحى واللونى فى تداخل معطى الإحساس بالحركة الداخلية للوحة .

ونرى ليونيل فينمجر ترك الباو هاوس فى (داتو) عام ١٩٣٣ وفى سنة ١٩٣٦ يكون جماعة (الأربعة الزرق) مع كاندنسكى وبول كلى وجوالنيسكى وتعرض أعمالها فى ألمانيا وأمريكا .

وفى سنة ١٩٣٨ يترك ألمانيا لأسباب سياسية (لمطاردة النازيين له) إلى نيويورك مسقط رأسه ويتوفى فى ١٣ يناير سنة ١٩٥٦ هناك .

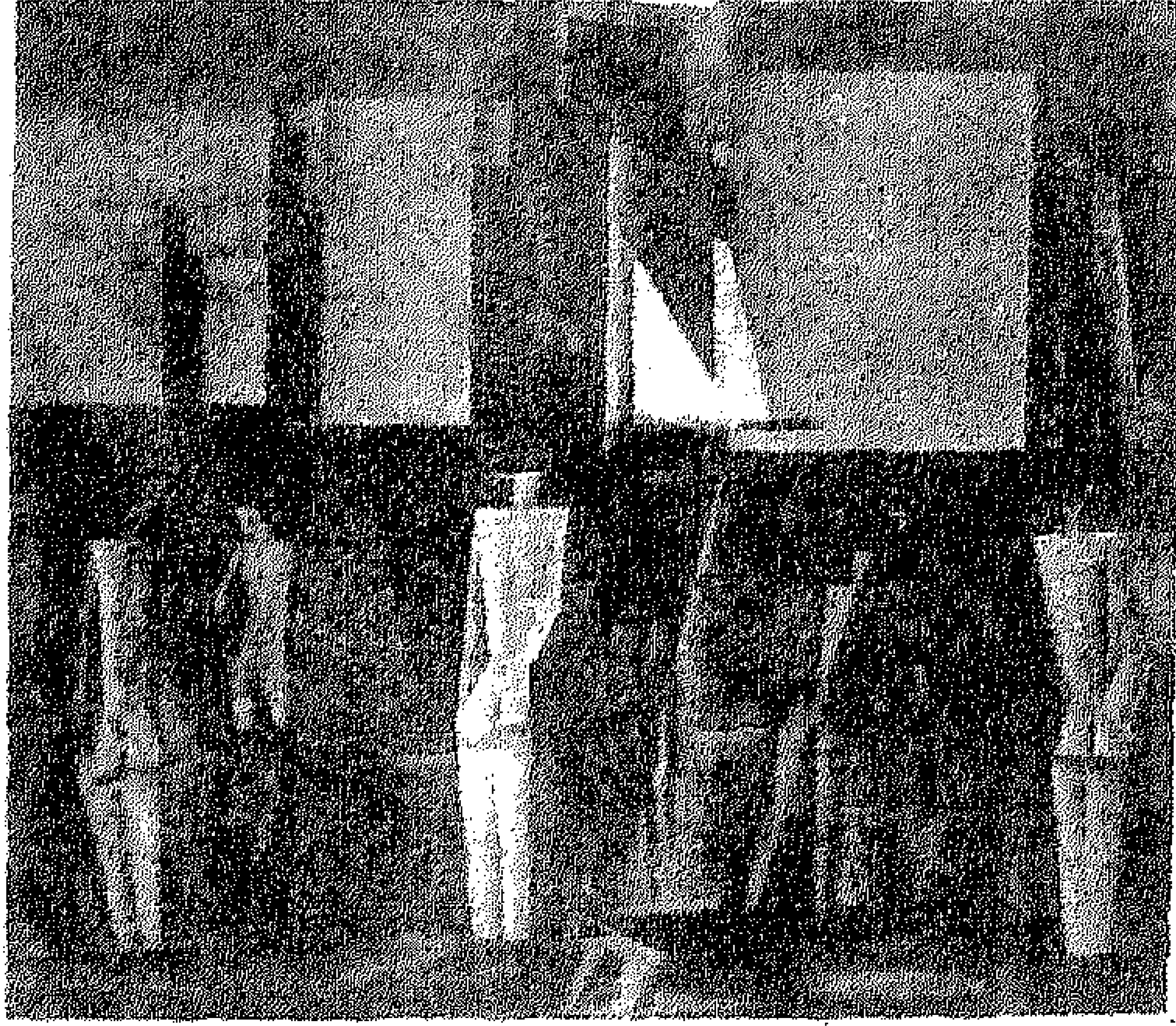
مجداف السفينة البخارية

١٩١٣ – ١٠٠,٥ × ٨١ سم – زيت على قماش – ليونيل فيننجير

أنتج ليونيل فيننجير لوحته (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ بعد عودته من باريس ومقابلاته للتكعيبيين هناك واهتم بالتكوين المنشورى للوحاته وأنتج لوحة (سباق الدراجات سنة ١٩١٢) .

وبعد عودته لألمانيا يتقابل مع جماعة (الجسر) ويصادق هيكل – وشميدت روتلوف ويتعرف على كوبين .

نراه فى تلك الفترة التى يبحث فيها عن التركيز الفنى بعكس التكعيبيين الذين كان هدفهم من التبسيط هو تشريح الأشياء وردها إلى أصلها الأساسى ... وبذلك نراه ينتج لوحة (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ برؤيا تجريدية وأسلوب تكعيبى تعبيرى ذات ألوان هادئة مسيطرا عليها فى بساطة فى تكوين مساحى بنائى بسيط يتوسطه دائرة يبدو منها منتصفها وفوقها مساحات من المستطيلات والمربعات والمثلثات المنشورة وأسفلها خطوط متصارعة متداخلة فى اتجاه أفقى ومثلثى أحيانا ... معبرا عن حركة (تروبين) أو مجداف السفينة الدائرى داخل الماء وما يفعله أثناء حركته من تغيرات فى سطح الماء الساكن فيحوله إلى حركة ديناميكية سريعة حاول تسجيلها الفنان بمقدرة تركيزية وبأسلوب تكعيبى مستخدما ألوان بسيطة هى الأخضر والأصفر المشوب بالأخضر وأيضا مستخدما ظلالا سوداء بسيطة جدا ومكثر من استخدام الأبيض معطيا هدوءا وراحة وبهجة داخل التكوين بعكس ما أنتجه فى فترة بعد الحرب حيث نلاحظ الإكثار من الظلال السوداء الداكنة خلف مفردات تكوينه مثل لوحة المستحمون – ٢) شكل (٨١) سنة ١٩١٧ ولوحة (زيرخو الخامس) سنة ١٩١٦ ... فنرى الهدوء والتفاؤل واضح فى لوحة (مجداف السفينة البخارية سنة ١٩١٣) ذات الأسلوب التكعيبى التعبيرى برؤيا تجريدية لونية بسيطة .



(المستحمون-٢) ١٩١٧
- ١٠١×٨٥ سم - لندن - مجموعة
(هارى فولد) - **ليونيل فيننجير**
- شكل (**٤٩**)

يقول ليونيل فيننجير : (إننى لا أفترض أننى سأمثل الموضوعات البشرية بالمعنى العادى فى لوحاتى .. ولكن من ناحية أخرى فإن الإنسانية هى الشيء الوحيد الذى يحركنى فى كل شيء - فبدون المشاعر الإنسانية الدافنة لا يمكننى أن أعمل شيئا) .

تلك بعض آراء حول تمثيل الشكل البشرى وأثره على أعماله التى يستمدها من الشكل الإنسانى فنراه يتأثر بالمدرسة التكعيبية والتجريدية اللونية نتيجة لمشاهدته أعمال المدرسة الفرنسية وزيارته لباريس .. وأدرك أن (ما يرى لابد أن يعاد تشكيله داخليا وبلورته ..) .

فنراه يعيد تشكيل الجسد البشرى فى خطوط هندسية حادة ومرنة فى تداخل مع الخلفية وتآلف مستخدما سكين المعجون المليئة باللون وبقاياه معطيا ملمسا لونيا مميزا لأعماله فنرى فى لوحة (المستحمون2) عام ١٩١٧ - قد بسط أجساد الأشخاص فى لباس البحر فى خطوط مستقيمة غالبا منحنية ببساطة ليظهر تفاصيل الخصر والجذع وقد توصل فى هذا إلى تجريدية برؤيا تكعيبية لأشخاصه فنرى بقايا السفن والقوارب تحولت إلى مثلثات فى أعلى التكوين ومستطيلات ومكعبات وأجساد المستحمون على الشاطئ تداخلت مع أخشاب السفن ورمال الشاطئ تحولت أرضية مسرحية .. فى لوحة (المستحمون ٢) تأخذ الاتجاه المسرحى الزخرفى الواضح من اللون وتبسيط الجسد البشرى لدرجة إلغاء الحركة أو الإيحاء بها فى أعماله ، فى هدوء ساكن أفقد اللوحة الحيوية والإحساس الانفعالى

بها وأعطى ظلالا سوداء خلف أشخاصه فى محاولة لتحطيم الخلفية وإخفاء تفاصيل الجسد البشرى متأثرا بفترة الحرب وما تركته عليه من آثار نفسية مقلقة .

فنرى اللون الغالب هو الأخضر ودرجاته مع تنويعات من البرتقالى والبنى المشوب بالأزرق والأخضر يؤكد التناقض اللونى المنوع باستخدام مساحات بيضاء وظلال كثيفة سوداء داخل التكوين الفنى العام للوحة . التى اختفت منها الحيوية وأصبحت كخلفية ديكورية باردة .

٣ - الفريد كوبن (١٨٧٧-١٩٥٩) Alfred Kubin

ولد الفريد كوبن فى ليتمرتس بألمانيا فى العاشر من أبريل سنة ١٨٧٧ عمل لفترة كرسام فى المجلات الألمانية .

فنراه يشترك فى المعرض الأول لاتحاد الفنانين الجدد بميونيخ عام ١٩٠٩ بسبعة أعمال وهى عبارة عن لوحات غير ذات موضوع متأثرا بما رآه تحت المجهر لبعض الكائنات والأملاح والأخشاب والأوراق والنبات ... وكان من ضمن العارضين فى هذا المعرض كاندنسكى وجابريل مونتر وجولنسكى ... وفنانون آخرون .

وفى سنة ١٩٠٩ نرى كوبن يؤلف رواية (الجانب الآخر) وهى التى أعطته الفرصة المشاركة فى الفن التقدمى فى ذلك الوقت مما أعطاه الفرصة فى المشاركة فى المعرض الثانى للفارس الأزرق وأيضا عن طريق صداقته مع كاندنسكى نراه يشترك فى معرض (الهير بستسالون) تحت رعاية مجلة (العاصفة) .

ونرى أسلوب الفريد كوبن قريب فى إحساس الفنان أوديلون ريدون (١٨٤٠-١٩١٦) ...ونراه يؤتى بلوحات مليئة بالرعب مثل (رقصة الموت سنة ١٩٢٥) ولوحة (ساحر الثعابين سنة ١٩٠٨) ونراه يتأثر بخيالات (دمييه) ورسوماته عن (دون كيشوت) .

وفى لوحة (ساحر الثعابين سنة ١٩٠٨) أتى بعالم أسطورى متداخل فى الإضاءة واللون الأخضر الهادى مع ساحر الثعابين والإنسان الذى تحول إلى ثعبان فى تكوين فنى دائرى بسيط رائع معطى إحساس بالتعبيرية البسيطة فى كهف خرافى لهذا الساحر الذى تتراقص على أنغامه أربع حيات تبلغ ضعف حجمه وهو منزو فى ركن من الغرفة الكهفية ولكن مسيطر عليها بذلك المزمار المنطلق فى منتصف تكوين اللوحة .

فأتى الفريد كوبن (بتعبير ملىء بالقوة لما هو ضرورى) مثلما جاء فى بيان صادر من اتحاد الفنانين الجدد بميونيخ وهذه الفقرة المقصود بها أعمال (الفريد كوبين) .

وينتج كوبن ملصقات للفارس الأزرق حفر على الخشب عديدة عام ١٩١١ .

ونرى الشاعر ماكس دوثندى يرسل خطاب للفريد كوبن بعد قراءة كتابه (الجانب الآخر) ومشاهدة أعماله فى معرض اتحاد الفنانين الجدد وجماعة الفارس الأزرق فيقول: [٨١](...لأن هذا العصر الحديث تحول إلى فوضى فى نظرك، وجميل أن نرى ونشم ونتذوق... إن عصر الدقة العملية والإحصاءات والسجون التربوية والبعد عن الله تحول إلى وحشية نفعية بإلهاماتك الذكية، والتصوف، والعنكبوت العملاق الذى سحق حتى الموت يهبط الجدران إلى منضدة التشريح ويرقد كظل لايدرك أويلمس بين الملقط والمجهر...).

وقبل الحرب فكر (ماك) فى مشروع رسم أجزاء من الإنجيل وأرسل خطاب إلى الفريد كوبن بذلك وقال إن المساهمون فى المشروع بول كلى وكوكوشكا وكاندنسكى ... ولكن ظروف الحرب حالت بينهم وبين التنفيذ .

ويزور باريس فى سنة ١٩١٤ ويشاهد المدرسة الباريسية ويتأثر بها ومنذ سنة ١٩٢٤ يستقر فى سويسرا .

وفى سنة ١٩٣٠ يعود للعمل فى أكاديمية باريس للفنون ويتوفى فى العشرين من أغسطس سنة ١٩٥٩ فى (زويكليدت) .



(**ساحر الثعابين**) ١٩٠٨ - ١٩٠٩
٢٧,٣ × ٢٣,٧ سم - رسم مائى ملون
- **الفريد كوبن**
- **شكل** (٤٦)

لوحة (ساحر الثعابين) سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ذات رؤيا خيالية أسطورية متأثرًا بأعمال الفنان الفرنسى (هنرى دومييه) ولوحاته عن (دون كيشوت) .. وأيضًا بعوالم الفنان الاسبانى (جويا) .. فنرى لوحة (ساحر الثعابين) أتت بأسلوب خيالى فالرجل ينفخ فى مزماره وقد تكوم فى نهاية الحجرة وتحيط به أربعة من الأفاعى الكبيرة الحجم تتراقص على أنغام مزماره تلك الأفاعى التى تبلغ ضعف حجم الساحر فى حجرة مغلقة أبوابها ذات انحناءات قديمة وحوائطها متهالكة داخل قبو معتم .. يقوم بالسيطرة على الأفاعى والثعابين ونرى الفنان استخدم اللون الأخضر الداكن بدرجات متفاوتة مع البنى الفاتح معطيا مركزًا للتكوين الفنى فى جسد الساحر الجالس وظله خلفه على الجدار فى خلفية ذات درجة لونية فاتحة معطيًا له مركز هامًا فى التكوين وبجواره ذلك الثعبان البنى اللون فى حركة دائرة إنسيابية .. ونلاحظ الخط فى تلك اللوحة يعطى إحساس بالانسيابية والمرونة الآتية من أشكال الثعابين المنتصبة فى دائرية مائلة وأيضًا جسد الساحر نفسه أخذ شكل الثعابين فى اسطالة أطرافه وانحناءة جسده فى وضع متردد ومتماثل مع اتجاه حركة الثعابين الدائرية فى ترديد مع القبو الدائرى للحجرة .. ونلاحظ ذلك المزمار المستقيم الأفقى الذى يعطى شيء من الاتزان مع الرأسيات والاتجاهات الدائرية فى التكوين .

- فلوحة (ساحر الثعابين) بها تأثيرات من الفنان الفرنسى (أوديلون ريدون ١٨٤٠ - ١٩١٦) ذا الاتجاه السيريالى فى الفن الحديث .

فالرعب يخيم على أعمال الفريد كوبن متأثرًا بشيئياته التى كان يشاهدها تحت المجهر .. وخلط بين رؤياه المجهرية وبين هواجسه داخل أعماله الفنية بتعبيرية ذاتية واضحة السمات .

(٤) لدويج ميدنر (١٨٨٤ - ١٨٦٦) Ludwig Meidner

ولد لودويج ميدنر فى ١٨ أبريل سنة ١٨٨٤ فى (برنستاد - بسيليزى) بألمانيا وينضم إلى قائمة الفنانين الألمان المنعزلين عن تجمع معين أو اتحاد ثابت فنراه يغرق فى الذاتية حتى فى حياته وأعماله الفنية .. وقد أكمل دراسته الفنية فى أكاديمية برسلو من سنة ١٩٠٣ - ١٩٠٥ ونراه يعمل فى الصحافة فى برلين وفى تصميم الأزياء .

وفى سنة ١٩٠٦ يذهب إلى باريس نتيجة لمنحه دراسية مالية للدراسة فى أكاديمية جوليان .. وتعرف على موديلياني Modiglianiوشارك فى صالون الخريف سنة ١٩٠٧ بباريس . وعاد إلى برلين سنة ١٩٠٧ – وشاهد فى ١٩١١ معارض التكعيبيون والمستقبليون وتأثر بأعمال ديلونى ونراه ينتج أعمالاً أدبية مفرقة فى الذاتية .

وفى سنة ١٩١٣ ينتج لوحات تحمل (منظر طبيعى للرؤيا) بإيقاع متوتر ومشاهد للكوارث والزلازل وكسوف الشمس وانهيار المبانى والحرائق والخرائب .

وفى هذه الفترة من سنة ١٩٢١ إلى سنة ١٩٢٣ ينتج ميدنر أعمالا ذات قيمة تشكيلية تعبيرية ذات أحاسيس داخلية ذاتية كما كتب عنه ويلى وولفرادات W . Wolfradtسنة ١٩٢٠ [٨٢] (كل ما يفعله هو تعبير ثوران ، أنفجار ، هذه هى أقوى فوهة بركانية لتلك الفترة تلقى بحجم بروئيا فى انفجارات لا يمكن التنبوء بها وبقوة لا تقاوم وفى الازدياد القاسى للنار الداخلية . ربما لا يكون هناك فنان آخر اتجهت يده بإرادة أن يعطى الموهبة مثل اللسان الناطق بالانفجار والتوتر لدوافعه الروحية وطاقاته الغاضبة ويقذف ما بداخله على الورق ولوحاته القماش ، مثل ميدنر .. إن العاطفة العنيفة تكشف عن نفسه . والوحشية فى الفهم التى تشبه الهجوم المفاجىء ، والتبدد المبهج الذى تصحبه قوة تشنجية ، والقلب المتعارف جيدًا مع الحاجات الدافعة العنيفة الوجدانية ، وكل هذا ، يلتهب ويلقى ببريقه إلى وجه المشاهد بقوة خارقة .. ومرة بعد مرة تتفجر موهبته البكر الصلبة لشخصيته الخجولة المائلة إلى الزوايا وتتكشف للنظرة المأخوذة .

واستمر لودويج ميدنر فى العمل الفنى والأدبى بطريقته الذاتية البعيدة عن الخلافات الفنية والتجمعات والبيانات حتى سنة ١٩٢٣ تقريبا توقف كفنان تعبيرى منتج وعبر عن ذاته وخلاجاته لمدة عشر سنوات متتالية .. وذلك الذى جعله بعيد عن الإحساس بالغربة داخل مجتمعه .. بعيدًا عن التيارات بجميع أشكالها المتنوعة .

وبعد عام سنة ١٩٣٥ يفتتح محلا تجاريا للرسم الزيتى وأدوات الهندسة المعمارية فى برلين .

وفى عام ١٩٣٥ ينتقل إلى (كولون) .. ويعمل أستاذا للرسم فى المدرسة العليا اليهودية هناك .

وفى عام ١٩٣٩ يسافر إلى انجلترا .. ثم يعود إلى ألمانيا فى عام ١٩٥٢ . ويتوفى فى الرابع عشر من مايو عام ١٩٦٦ فى Parmstadt(برمستادت) .



(منظر طبيعى للرؤيا) ١٩٣١
- ١١٦×٨٠
- المعرض القومى - برلين
- لودويج ميدنر- شكل (٤٨)

لوحة (منظر طبيعى لرؤيا) ذات إحساس مشحون بالخوف وإيقاع جارف وتوقع مسبق لكوارث المستقبل فى رؤيا شديدة الخوف من الانفجارات البركانية أو الذرية فنراه يحطم كل شيء في اللوحة بأسلوب منشورى حاد فالمنازل تأخذ أشكال مضغوطة والسماء ملئت بالانفجارات الغير معروف مصدرها والبشر فى حالة فزع وهلع شديد فنرى التكوين العام عبارة عن سماء مليئة بالانفجارات المصحوبة بدخان أبيض كثيف والأرض والمنازل والمنشآت عليها قد ضغطت وانهارت فى اتجاهات حادة مخيفة حتى الاتجاه الأرضى الأفقى السفلى انحرف فى شكل انهيار لقشرة الأرض .. فالخطر فى السماء وعلى الأرض أنها رؤيا رهيبة لدمار العالم كما رأها الفنان من خياله المتوقع لنشوب الحرب العالمية الأولى وما سيترتب عليها من ويلات ودمار وخرائب ونراه ينتج أكثر من لوحة تحت مسمى موضوع داخل (منظر للرؤيا) فنرى فى لوحة أخرى مشهد مصرع رجل عارى الجسد على قمة تلال خربة وحوله بقايا نيران وأسفل التل تبدو العمارات الشاهقة ممسكة بها النيران والشمس فى طريقها للغياب من جراء سحب الانفجارات الدخانية الرهيبة وقد صور هذه اللوحة من مسقط منظور علوى من زاوية جانبية .

إنها ثورة وتأجج ذلك الفنان المنطوى على ذاته على سطح أعماله الفنية .



(**صورة ذاتية**) ١٩٢٣ - زيت على قماش - ٢٧,٥ × ٢٩ متحف سيرلاند
- المعرض الجديد
- **لوديج ميدنر**
- **شكل** (٤٧)

نلاحظ فى اللوحة الشخصية لوحة الفنان نفسه تلك الملامح المرحة المبهجة الواضحة على محياه بأسلوب لونى غاية فى القوة التعبيرية فى إستخدامه الألوان البرتقالية الدافئة مع خلفية ذات ملمس لونى خشن مائل بالأخضرار والبنى مع رباط عنق أخضر وقد أكد الملامح الباسمة باستخدامه الأبيض للعينين الواسعتين والفم الباسم ذو الأسنان اللامعة وياقة القميص الأبيض مع الأسود والحواجب والشارب وبقايا خصلة شعره من تحت القبعة ذات الإطار الأسود الناتج عن الظل الداخلى لها .

بالصورة الذاتية للفنان تعبير عن حالة المرح البادية على شكل الفنان والسعادة الواضحة فى تعبيرية صادقة ذات شحنه انفعالية معبرة عن شخصية الفنان الذاتية كما تنم عنها ملامحه الواضحة فى الصورة متأثرًا بلوحة (توة - باجيت) سنة ١٩٢٠ للفنان الأسبانى (جويا) .

فاللوحة الذاتية للفنان (لوديج ميدنر) ذات أبعاد نفسية واضحة من اتجاه نظرة العينين مع الابتسامة العريضة مع بقاء وضع إنسان العين فى اتجاه علوى .. فى تعبيرية عن لحظة معينة رسمت فيها هذه اللوحة أن الصورة مسجلة بطريقة توحى بحياة وحركة ملامح الشخص المرسوم داخلها .. فى قوة تعبيرية واضحة من المقدرة على السيطرة على القيم اللونية معطيًا الملامح البشرية أبعاد تعبيرية عالية .

(٥) إيجون سخيل (١٨٩٠ - ١٩١٨) Egon Schiele

أتم دراسة أكاديمية الفنون فى سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩٠٩ وتأثر بأسلوب جوستاف كليمت .

وسخيل من مواليد فيينا ١٢ يوليو سنة ١٨٩٠ وعرض سنة ١٩٠٩ أعماله فى فيينا عندما كان طالبا فى أكاديمية الفنون وكان متأثر بأسلوب كليمت وكوكوشكا وكان دائم الشكوى من وجوده فى فيينا وراغب دائما للرحيل إلى برلين(٨٣) (آمل لو استطعت أن أغادر فيينا فى الحال . كم هى كريهة .. كل فرد يحسدنى ويريد أن يحطمنى) .

ونراه يشترك فى معارض فى ستكهولم وأمستردام وكوبنهاجن بالنمسا فى سنة ١٩٠٩ .

وفى سنة ١٩١١ ينضم كعضو فى جماعة ميونخ (سيما) مع كل من الفريد كوبن وبول كلى - ونراه يؤسس (مجموعة الفن الجديدة) فى فيينا سنة ١٩١٠ مع بيسكا Peschka وجاتريسلو Gutersloh وفيستور . Foistauer

وفى سنة ١٩١٢ نراه يشارك فى معرض (السوند ربند) فى كولون وأيضًا يشترك فى معارض اتحاد الفنانين الجدد بميونخ .. وعرض فى دريسدن وبرلين وشتوجارت ويرسلو وهامبورج وهاجن (متحف الفولكوانج) .

وفى سنة ١٩١٢ يتم القبض عليه بتهمة لوحات إباحية جنسية .

وفى سنة ١٩٧١ يؤسس مع جوستاف كليمت (صالة الفن) تلك الجماعة التى أهدافها منع هجرة المواهب خارج النمسا والبقاء داخلها لنهضة البلاد وينتج فى سنة ١٩١٧ لوحة (عناق) ، ولوحة (العائلة سنة ١٩١٧) . فى أسلوب هادىء بعيد عن التشنج الخطى المميز لأعماله والواضح في الخط الخارجي لأشخاصه وذلك واضح فى لوحته (صورة شخصية سنة ١٩١٠) فالأعصاب مشدودة والأطراف ملوية والأضطراب واضح بشكل مفزع على جميع أجزاء الجسم والتركيب التشريحى الداخلى مشوه بإحساس مؤلم تجاه العالم الخارجى حتى الملامح تصرخ فى وجه المجتمع .

ولوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) .. رسمت بنفس الإحساس المترابط بين فكرة الحياة والموت والظروف المهددة للواقع المرئى أمامه .

وقال هو نفسه[٨٤] (إننى إنسان ، إننى أحب الموت وأحب الحياة) ورسم بعض الموضوعات الدينية بنفس أسلوب لوحة سكرة الموت) وقبل وفاته بعامين تنشر مجلة (العمل) ببرلين تحقيقًا فنيًا عنه فى سنة ١٩١٦ ونراه بعد سنة ١٩١٠ يتخلص من تأثير أستاذه جوستاف كليمت وينفرد بأسلوبه الشخصى الباحث عن حقيقة الوجود بين الحياة والموت بعيدًا عن أى تداخل فى خلفية اللوحة مع أشكاله والإنسان هو محور موضوعاته وأفكاره وخطوطه المتوترة المفرطة .. ونراه يتحدث عن الفن بمناسبة تأسيس (مجموعة الفن الجديدة) فى فيينا سنة ١٩٠١[٨٥] (الفن هو دائمًا نفس الشيء : الفن . لذلك فليس هناك (فن جديد) ولكن هناك فنانون جدد . حتى أن دراسة لفنان جديد هى دائما عمل فنى ، إنها قطعة من نفسه الحية . إن الفنان الجديد لابد أن يكون هو نفسه بلا شروط ، لابد أن يكون مبدعا دون أن يحتاج إلى بقايا التقاليد والماضى ، لابد أن يكون له فى نفسه الأساس الكامل والسريع الذى يبنى عليه) .

ونراه ينتج آخر لوحة زيتية له (العائلة) سنة ١٩٧١) وعرضت فى المعرض الرسمى فى فيينا سنة ١٩١٨ ويتوفى فى الثامنة والعشرين من العمر فى ٣١ أكتوبر سنة ١٩١٨ .

صورة شخصية سنة ١٩١٠
– رسم بالقلم على التامبرا
– ٣٦,٩ × ٥٥,٨ سم
– الباريتانا – فيينا
– إيجون سخيل
– شكل (٥٠)



لوحة (صورة ذاتية للفنان) سنة ١٩١٠ نفذها بالقلم الحبر ممزوج بألوان التاميرا فى خطوط قوية حادة عصبية فنرى جسد الفنان قد شدت عضلاته وأعصابه ظهرت على سطح الجلد فى تعبيرية قوية ونرى وضع الجسم وتعبيره عن حركة ذراعه الأيمن فى

انثناءة واضحة والذراع الأيسر التوى خلف الخصر وظهرت أطراف أصابعه تحاول تمسك بالذراع الثانى فى وضع مؤلم كما لو أن الفنان فى هذه اللحظة يعانى من الآم مبرحة فى جسده جعلته يتحرك بطريقة عصبية تشنجية وتلك الملامح الانقباضية المتألمة على وجه الفنان والواضحة فى وضع فمه وعيناه وانثناءة رقبته فى ألم ظاهر – وتلك الخطوط المميزة لتشريح صدره ومعدته وعضلتى فخذيه .

كما نلاحظ ذلك الانحراف فى الخط ونسب التشريح الواضحة فى استطالة ذراعه المنثنية إلى الأمام بالنسبة لجسده وذراعه الأخرى ، وكذلك نلاحظ الخط المعبر عن الجسد الضعيف الواهن وضعف الجزء العلوى من ذراعه الجزء السفلى (الساعد والكف) فى تعبير عن ضعف إرادة الإنسان تجاه قدره والقوى المعادية له .. وذلك الإحساس المتألم تجاه المجهول الذى يؤلم البشر ولا يمكن رؤيته سواء كان المجتمع أو المرض أو الخوف من الخطر الداهم للبشرية فى كل لحظة .

وذلك واضح فى الخط التشريحى القوى المعبر عن حالة الألم والمأساة التى يعيشها جسد ووجدان ذلك الإنسان المرسوم فى اللوحة والواضحة أيضًا على خصلات شعره المشرأبة فى فزع واضح وألم .. كما لم ينسى (إيجون سخيل) أن يعطى الأسلوب الذى طالما سبب له المتاعب وهو إبراز الأعضاء التناسلية عند الشخص المرسوم .. ذلك الأسلوب الذى يساعد الخط المتوتر العصبى والحركة المتشنجة فى إظهار الحالة النفسية الذاتية له فى تعبيرية واضحة المعالم من تحريف الخط والنسب التشريحية فى تحديد خطى متوتر وفى تناغم بين سمك الخطوط فيما بينها بدرجة تعطى القيمة الانفعالية الواضحة فى التوتر والألم .. كما نلاحظ الساق اليمنى فى عضلة الفخذ قد جرد الإنسان من سطح جلده وأظهر عضلاته مشرحة واضحة كما لو أنه أجريت له عملية جراحية .. واستطالة الأصابع المتشنجة فى عصبية واضحة تشبه أسلوب إظهار الأعصاب بارزة عند ابن بلده الفنان (أوسكار كوكوشكا) فى أعماله بعد الحرب العالمية الثانية .

فنرى أن لوحة (صورة ذاتية للفنان) ١٩١٠ تعبر عن حالة الأنفعال والأضطراب العصبى الذى لازمه فى تلك الفترة التى كان يكره وجوده فى بلده فيينا ويريد الذهاب إلى برلين .



(ســـكرة المـــوت)
١٩١٢ - ٨٠×٧٠سم
- متحف ستاج الحديث
- ميونخ
- **إيجون سخيل**
- **شكل (٥١)**

لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) لإيجون سخيل هى من المرحلة التى تخلص نسبيًا من تأثير أستاذه وصديقه الفنان كليمت) الذى درس له فى أكاديمية فيينا للفنون فى الفترة (١٩٠٦ - ١٩٠٩) وبعد ذلك فى سنة ١٩١٠ نراه ينتج لوحته الشخصية (بوتريه شخصى) فى فراغ بلا أى خلفية وأيضًا فى لوحته (سكرة الموت) سنة ١٩١٢ يبعد عن إشراك الطبيعة فى جميع عناصره فى أعماله فالإنسان هو بمفرده موضوع أعماله ومأساته العصبية الحادة الواضحة فى حالة تعذيب دائم أطرافه مشدودة ومفككة وملتوية ذا أصابع طويلة كأفرع الأشجار اليابسة .

فنرى لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) ذات رؤيا مؤلمة حزينة يصور فيها الفنان حالة الاحتضار لدى شخص قد رقد رقدته الأخيرة وأغمض عيناه فى استسلام واضعًا أصابع يديه فوق بعض على صدره برفق شديد يكاد يتلامسا فقط ونراه نائم فى وضع محورى مع اتجاه تكوين الصورة معطيا إحساس بعدم الاتزان أو حالة الاحتضار أو الغيبوبة المميتة . ويقف أمامه شخص آخر شديد الشبه به وإن كان مطابقًا له فى وضع مشابه لوضع يديه ولكن الأصابع بعيدة قليلا ونرى قبعة صغيرة على رأسه وله لحية أما الراقد فبدون لحية ذلك هو الفارق فقط هل يقصد الفنان هنا أنه (القرين) أم شقيق المحتضر أو هو ذاته ينعى نفسه قبل الممات إنها أسئلة ليست لها إجابة واضحة فى رؤيا غاية فى الألم وتعبير مشحون بالدراما الإنسانية فى حالة الموت والحياة .

ونرى الخطوط المحددة للملابس وأغطية السرير السوداء ترسم التفاصيل كما لو أنه يوضح رسم أحيائى عن تكوين معدة . إنسان . الخطوط الرفيعة ، والسميكة التى تسير على الأشكال بحرية واطلاقة داخل التكوين تعطى الإحساس بالتداخل والتسطيح .

كما نلاحظ الزاوية المنظورية للتكوين فالفنان أعطاها النظرة المنظورية العلوية كمسقط رأسى لما يحدث فى غرفة الاحتضار من أعلى فنرى الرجل الواقف أمام المحتضر كما لو أنه التصق بأرضية الغرفة ويده اليمنى إنثنت بشكل مسطح معطيا إحساس بالطقوس الهكنوتية لحالات الموت المتوقعة ومراسيمها الجنائزية المتعارف عليها فى بيئته .

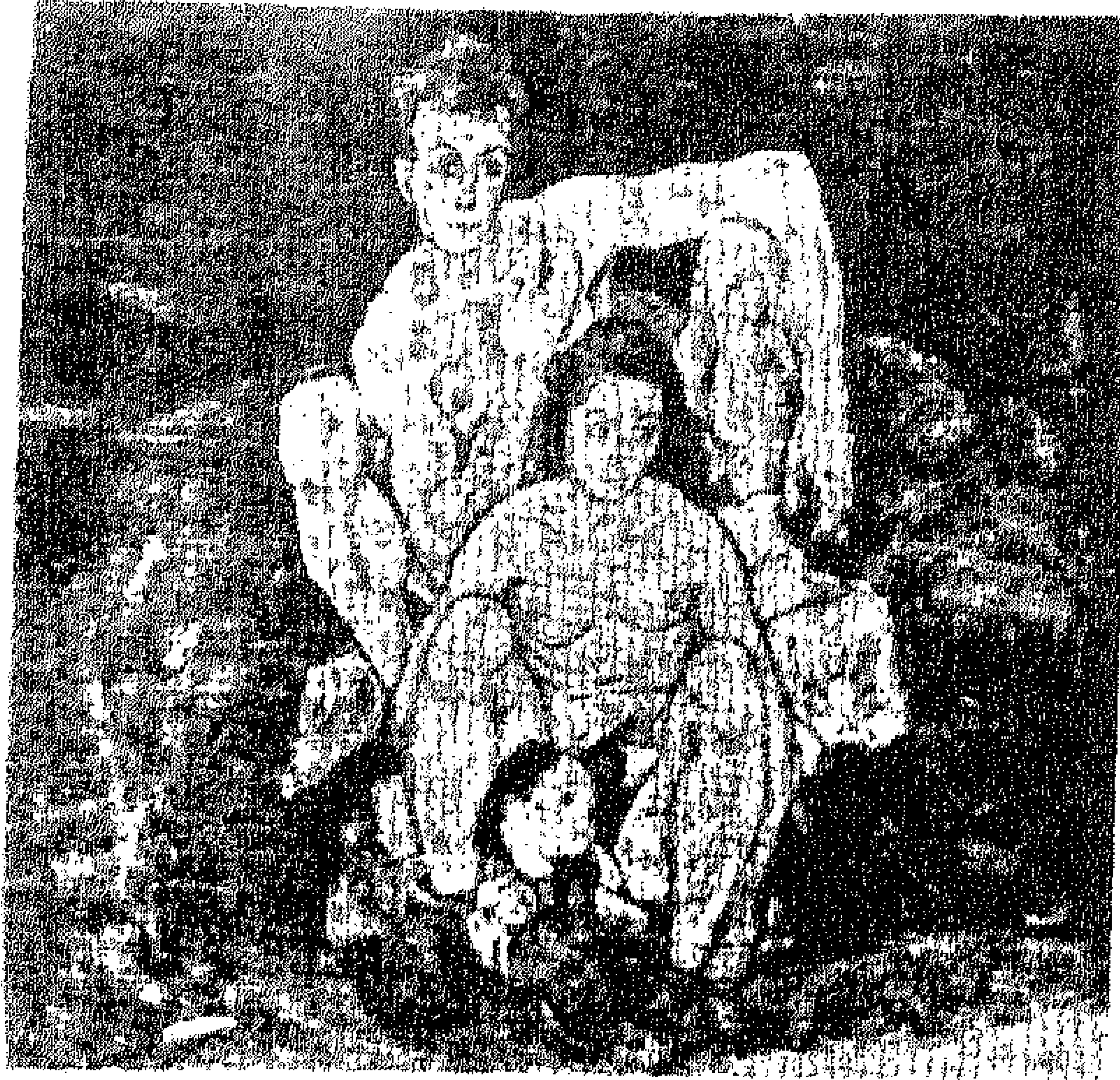
فنرى الفنان بالتكوين الفنى العام والأسلوب المتميز له من خط متوتر قوى متحرر واتجاه زاوية التصوير أعطى الشحنة الانفعالية الانقباضية لحالة من حالات الحقيقة المطلقة فى الحياة وهى (الموت) معبرًا فى ذلك عن أبعاده الذاتية فى حبه للموت مثل حبه للحياة كما ذكر هو شخصيًا (إننى إنسان .. إننى أحب الموت وأحب الحياة) ..

(عنـــاق)

١٩١٧ — ١٧٠ × ١٠٠ سم — فيينا — إيجون سخيل

لوحة (عناق سنة ١٩١٧) لإيجون سخيل ذات أسلوب هادئ بالنسبة لأعماله السابقة على الحرب والتى عاشها فى فيينا مثل لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) ولوحة (صورة ذاتية سنة ١٩١٠) وأيضًا بعيدًا عن لوحاته العارية المثيرة جنسيا والتى بسببها سجن بتهمة إنتاج لوحات إباحية فى فى سنة ١٩١٢ فنرى فى لوحة (عناق) الهدوء فى تناول الموضوع والوضع الخاص بالجسد البشرى للرجل والمرأة المضجعان فى شاعرية واضحة على مساحة من القماش البيضاء على أرضية صفراء متداخلة مع درجاته من البنى والأبيض ونرى التفاصيل الدقيقة فى ثنايا القماش الأبيض فى ترديد خطى زخرفى متكرر فى تناغم مقصود متأثرًا بالتأثيرات الجمالية لأسلوب استاذه (كلميت) فى أكاديمية فيينا للفنون .. وأيضًا متأثرًا بأسلوب (أوسكار كوكوشكا) فى لوحته (كبرياء الريح العاصفة سنة ١٩١٤) ذات التفاصيل اللونية المتداخلة فى قوة مصعدة فى تداخل واضح .. أما فى لوحة سخيل فنرى الهدوء

والوضوح ولون جسد الرجل البنى الداكن وتفاصيله التشريحية وكذلك جسد المرأة ذا اللون الفاتح المشوب بالاحمرار الطوبى والخط الأسود المحدد للتفاصيل التشريحية لجسديهما فى دراسة طبيعية رقيقة . ونلاحظ إتجاه شعر المرأة العارية المناسب مع اتجاه الريح فى شاعرية ورومانسية واضحة ذلك الشعر ذو الدرجة اللونية البنى والأحمر المشوب بالظلال السوداء . إنها لحظة عناق واضحة الشاعرية من الرقة بين الرجل والمرأة فى رؤيا هادئة تختلف عن رؤياه السابقة . ويوضح من ذلك تخلص الفنان من الأضطراب العصبى الذى لازمة لفترة طويلة نتيجة لتغير العلاقة بينه وبين العالم المحيط به .. فنراه يدرك البيئة المحيطة به والمناظر الطبيعية والمنازل ويدخل أثاث المنزل عنصر فى أعماله الفنية بصورة مختلفة واضحة فى لوحة (العائلة ١٩٧١) .



(العائلـــة) ١٩١٧
- إيجون سخيل
- ١٦٠×١٤٩ سم
- فيينا
- شكل (٥٢)
- زيت على قماش

يقول (فليستون) صديق سخيل عن لوحة (العائلة سنة ١٩١٧)[٨٦] : (هنا للمرة الأولى يظهر الوجه البشرى من خلال واحد من لوحات سخيل . إن نظرة المرأة آسرة بعمق .. وجسمها قوى البناء والعامل البشرى يعمل فيها ، أما صدرها فيتكور فوق قلب نابض .. لانرى من أعماله الأولى تفكير فى الرئات والقلوب .. هنا الحياة اكتسبت قوة فجأة وبنت جسما حول نفسها يقدر على استمرارية الحياة ، جسم يتفتح بالحياة وأعضاء تطل فيها الروح بغموض ..)

وهذه اللوحة هي آخر أعماله الزيتية والتى أنتجها فى نهاية سنة ١٩١٧ وتوفى فى ٣١ أكتوبر سنة ١٩١٨ فى الثامن والعشرين من عمره .

فنرى إرتباط سخيل بالبيئة الاجتماعية التى طالما ناصبها العداء وعبر عن آلامه ومخاوفه منها .. فنراه فى لوحة (العائلة) يبدو هادئًا وقد عبر عن التآلف الأسرى فى نظرة الرجل المتفائلة الذكية والعينان الواسعتان والجسد القوى الواضح التفاصيل والقوة وأيضًا جسد المرأة العارى والواضح الاستدارة والتفاؤل وتلك النظرة الواضحة فى وجه الأم إلى المستقبل السعيد وبين قدميها طفل سعيد يلهو فى بساطة .. وفى الخلفية أريكة وبقايا مقعد فى الجانب الأيسر الخلفى أنها عائلة داخل بيئة أسرية حيث كان يتعمد رسم جميع أشخاصه المعذبين فى فراغ مطلق .. هنا أدرك الفنان البيئة التى حوله وتوائم معها فأعطت له الهدوء وبعد عن الخطوط الحادة المتشنجة .

كما نلاحظ البناء الراسخ الهرمى ذلك الهرم المحورى قمته رأس الأب وقاعدته نهاية أرجل الأريكة . وداخله العديد من المحاور المثلثة والهرمية الثانوية المتداخلة داخل تكوين جسد الرجل والمرأة .

ونلاحظ الخط الخارجى الدائرى الذى يحدد جسد الأم فى وضعها الجالس القرفصاء .. بعكس وضع الأب ذو الخطوط المستقيمة المحددة لجسده وساقاه وذراعاه .

ونلاحظ تعمد الفنان إعطاء حجم صغير للرأس بالنسبة للجسد حتى يعطى إحساس بالقوة الجسدية لأشخاصه .

فلوحة العائلة ذات إحساس متفائل وخطوط معبرة فى بساطة عن تألف أعضاء العائلة فى رؤياه متفاءلة .. رسمها الفنان عندما تخلص من اضطرابه العصبى المزاجى الذى لازمه لفترة طويلة .

كما نلاحظ الاختلاف الواضح بين لوحة (العائلة سنة ١٩١٧) ، لسخيل ولوحة[٨٧] (عائلة سنة ١٩١٧) شكل (٢٢) لإيميل نولد فى نفس العام (حفر على الخشب) وذلك الإحساس الحزين فى عينى الرجل والطفل ونظرة اليأس والاستسلام الحزين للأم فى رؤيا شبحية مخيفة معبرة عن عالم إيميل نولد الأسطورى .

٦ - كارل هوفر (١٨٧٨ - ١٩٥٥) Carl Hofer

ولد كارل هوفر بمدينة (كارلسروة) بألمانيا فى ١٨٧٨/١٠/١١ - ودرس الفن فى أكاديمية الفنون وكان أستاذه (هانز توما) ، ونراه يبدأ بأسلوب رومانسى بعيدا عن الطبيعة ويعمل بالفن فى روما ويقوم بالتدريس فى مدرسة الفنون العليا عام ١٩٢٠ ، ويتحول إلى التعبيرية فى سنة ١٩١٩ بلوحة (الحالم) ولوحة صورة شخصية (للفريد فالكاتم) سنة ١٩٢٢ .. ويتأثر بأسلوب سيزان وخاصة فى البناء الفنى لأعماله وعند مشاهدته لأعمال جماعة (الجسر) يتحول إلى التعبيرية بشكل سريع ويستمر أمينا للمدرسة التعبيرية من سنة ١٩١٩ حتى وفاته فى الثالث من أبريل سنة ١٩٥٥ فى برلين .

ونرى شخوصه متأثرة بالكوميديا الإيطالية وخاصة المسرح الإيطالى ولوحة (لاعبو الورق) و (جماعة حول المائدة) و (البنات على النافذة) بها الكثير من تأثير بول سيزان . وتبدو دراسته للأقنعة واضحة فى رسوم أشخاصه الجامدة البعيدة عن الحركة .

ومن أعماله (منظر طبيعى تسينى) سنة ١٩٣٠ متأثرا بأسلوب سيزان وألف كتابان عن الفن (عن الحياة والفن) سنة ١٩٥٢ (مذكرات مصورة سنة ١٩٥٣) .

٧ - بولا مودرسوهن بيكر (١٨٧٦ - ١٩٠٧) Paula Modersohn Becker

ولدت (بولا - بودرسوهن - بيكر) فى درسدن فى ٨ فبراير سنة ١٨٧٦ .. وأتمت دراستها الفنية فى (بريم) ثم فى برلين فى الفترة من سنة ١٨٩٦ إلى سنة ١٨٩٧ ... وتسافر لأول مرة إلى باريس عام ١٨٩٩ .. ويرتبط اسمها بمستعمرة الفنانين فى مدينة وربسويد ... وتقابل هناك الفنان (أتو مودرسوهن) مصور المناظر الطبيعية وتتزوجه .

وأثناء رحلتها لفرنسا تتأثر بأعمال فان جوج وسيزان وجوجان وكذلك فى الرحلة الثانية لها إلى باريس عام ١٩٠٦ ... ولكنها تتوفى أثناء عملية الوضع فى ١٩٠٧/١١/٢٢ عن واحد وثلاثون عاما ..

وتعتبر (بولا - مودرسوهن - بيكر) إحدى حلقات الوصل بين التعبيرية الألمانية والفرنسية بأسلوبها البسيط العفوى بتعبيرية مغلفه بروح كلاسيكية وخاصة فى لوحة (صورة شخصية - رينير - ماريا - ريلك سنة ١٩٠٦) .



(رينير ماريا ريلك) ١٩٠٦
- (بولا - مودرسوهن - بيكر)
- زيت على قماش - ٢٦ × ٣٤ سم
- المعرض القومى ببرلين شكل (٩١)

الصورة الشخصية للفنانة (بولا - مودرسوهن - بيكر) التى رسمتها لرجل يدعى (رينير - ماريا - ريلك) وهو صديق للفنانة توضح بها القيمة التشكيلية التعبيرية فنرى اتجاه العينين وكبر حجمها بالنسبة للوجه وأيضا الفم المفتوح فى حالة تحدث .. فأول ما يلاحظ في تلك الصورة العينان والفم فاللوحة بها عينان وفم تعبران عن شخصية ذلك الرجل وقد أعطت للون بشرة الوجه ذلك اللون الأصفر الطينى المطفىء الباهت مثل جدران المعابد القديمة .. وشعره يبدو لونه بنى داكن وشفتاه وفم لونه طوبى داكن فى خلفية دائرية خضراء مشوبه بالاصفرار البسيط .. واختفت رقبة الرجل تحت الياقة المنشأة العريضة البيضاء والثوب الأسود واللحية البنية .. لدرجة الإحساس باختفاء الحاجبان من كثافة الشارب والشعر واللحية والأنف غير ظاهر نسبيا ومحدد على محيط الوجه المحدد والمؤكد فقط - العينان الواسعتان ذات النظرة المتحفزة الباردة مثل عينان غير طبيعية والفم فى وضع المتكلم مفتوح عن حالة اندهاش أو تعبير عن شىء ما .

فهذه اللوحة الشخصية هى من آخر أعمال الفنانة التى تعتبر متأثرة بالفن الفرنسى والألمانى فى آن واحد والتى قضت جزء من حياتها فى مستعمرة الفنانين فى (روبسويد) .

٨ - إرنست بارلاخ (١٨٧٠ - ١٩٣٨) Ernst Barlach

عرف إرنست بارلاخ كحفار ومثال وكاتب فى ألمانيا وخاصة بعد زيارته الهامة إلى روسيا عندما كان يبلغ من العمر السادسة والثلاثين وتأثر بشدة بالفقر والبؤس وهناك

وانفعل بمآسى الشعب الروسى وقتها وكتب يقول (لا .. إن الإلهام فرض نفسه فى الكلمات ... ربما يمكنك بحرية أن تحاول فى كل شىء تملكه ، الأقصى ، الأعمق ، أشكال الولاء .. وإيماءات الغضب دون أى تردد لأن هناك وسيلة للتعبير لكل شىء سواء .. لجنة الجحيم أو لجحيم الجنة . إحداهما أو كلاهما تحقق فى روسيا ...) .

وولد إرنست بارلاخ فى بلدة (هولشتين) فى الثانى من يونية سنة ١٨٧٠ - ودرس فى هامبرج ودريسدن وزار لمدة طويلة باريس .. وسافر لبرلين فى سنة ١٩٠٥ وانضم عضوا فى جماعة برلين سنة ١٩٠٦ وشارك فى جميع معارضهم حتى سنة ١٩٠٧ .

وتعامل مع متعهد الأعمال الفنية (باول كاسيرر) بصفة دائمة . وحصل على منحة مالية دراسية إلى (فلورنسا) بإيطاليا .

وفى سنة ١٩١٢ نشرت أول مسرحية لإرنست بارلاخ (يوم الأموات) مدعمة بالرسوم المتتالية .

ونراه يترك برلين من سنة ١٩١٠ ويستقر فى جسترو (Gustrow) فى روستوك وينتج أعمالا متخذا من الفقر والبؤس مادة لإنتاجه ونحته ورسومه على الخشب مثل تمثال (المرأة المهمومة سنة ١٩١٠) والحفر الخشبى (زوجان فى محادثة سنة ١٩١٢) .



شكل (٥٣)
- الكتدرائى
- ارنست بارلاخ
- ١٩٢٢

وله لوحة (الكتدرائى سنة ١٩٢٢) ش ٥٣ ذات رؤيا متحررة نفذت بالحفر على الخشب والرسوم المتتالية لمسرحية (يوم الأموات The dead day مما حرك غضب النازيين ضده وضد أعماله ذات الطابع الناقد للفقر والبؤس والإحساس بالمشاكل الاجتماعية لدى الشعب .

ويوجد فى بلدة (لينابورج) متحف صغير يحمل اسمه وبه أعمال نحتية من الخشب وحفر على الخشب للرسوماته المتأثرة بزيارته لروسيا فى سنة ١٩٠٦ .

ونرى إرنست بارلاخ فنان تقدمى بالنسبة لرؤياه لمشاكل عصره ومواطنيه ونراه ينادى (لابد أن نبتعد عن اتجاهات البرجوازيين ولابد أن نكسب الشجاعة وأن نشعر بالأمن فى مملكة الروح ..) . وكان رافض لأعمال بيكاسو ونراه يقل فى نشاطه فى آخر أيامه ويستقر فى (جسترو) حتى يتوفى فى الرابع والعشرين من أكتوبر عام سنة ١٩٣٨ .

(زوجان فى محادثة)

١٩١٢ - ٢٤ × ٢٦,٣ سم - ليتوجراف - إرنست بارلاخ

نلاحظ الإحساس النحتى الواضح فى أشخاص الفنان بارلاخ وإعطاءها الثقل الكتلى وتضخيم الثنايا والتفاصيل وإعطاء للملامح شكلا نحتيا .

فاللوحة (زوجان فى محادثة سنة ١٩١٢) حفر ليتوجراف توضح رجل وزوجته جلسا مستندان لجدار فى بيت ريفى متواضع - ذو أرضية عارية - وفى الركن البعيد ، باب غرفة أخرى مفتوح به كرسى وطاولة وبقايا باب آخر فى جو حزين كئيب ثقيل على النفس من حالة البؤس والإظلام الذى فرضه الفنان علّى حياة هذين الزوجين من خلال رؤياه المدركة لفقر الطبقات المحتاجة من الشعب . وقد استند الزوج إلى عصاه بين ساقاه والزوجة منصته إليه واتجاه وجه الزوج إليها فى حالة حديث والخطوط مشوشة كثيرة التداخل فى تردد معطى ملمسى خشن للجدار والأرض والملابس المتخذة الشكل النحتى الواضح ... الذى يعطى إحساس ثقيل على النفس لما يعانيه هذان الزوجان من حاجة وفقر .

سابعاً : فنانى الموضوعية الجديدة

هل من طبيعة جديدة ؟

فى أوائل عام سنة ١٩٢٢ دعى لإجراء استفتاء فنى فى ألمانيا . فى (DasKunstblatt) تحت عنوان (هل من طبيعة جديدة ؟) وكان هذا الإعلان عبارة عن دعوة الفنانين لتقديم أعمالهم التى لها رؤيا جديدة وإحساس آخر بعيد عن التعبيرية وكان وراء هذا النشاط العديد من الفنانين الشبان مثل أتوديكس و (جورج جروسز) وبعض الفنانين المستقبلين والتكعبيين والتجريديين وفنانى المذهب الدادى وفى سنة ١٩٢٣ بدأت المحاولات فى مانهيم (Mannheim) للاستعداد لإقامة معرض مخصص لأعمال الفنانين[٨٨] (الذين ظلوا ، أو أصبحوا مرة أخرى مخلصين للواقعية الإيجابية الملموسة بتعهد رسمى ...) .

وأقيم عام ١٩٢٥ فى مانهيم معرض بعنوان (الموضوعية الجديدة) وبذلك وجد شعار جديد لاتجاه جديد وجيل جديد فى الفن ما بعد اختفاء التعبيرية كمدرسة .. وظهر فى هذا الاتجاه (الموضوعية الجديدة) فنانين مثل أتوديكس - Otto Dixلوفيس كورنيث -Louis Cornithجورج جروسز -George Grorxماكس بيكمان MaxBechmann ونرى جماعات جديدة تظهر بعد الحرب واختلاف المفاهيم والرؤيا الناتجة من مآسى الحرب والاتجاه العملى والمادى فى الحياة ومواجهة الواقع المعاش بكل واقعية ووعى تجاه متغيراته الجديدة .

فنرى جماعة (بلاد الراين الشابة – YaungRhinelandتتأسس فى دوسلدورف وينضم إليها أتوديكس .

ونراه قد أسس أتوديكس قبل ذلك (جماعة الفريق Gruppeسنة ١٩١٩) فى دريسدن عندما عاد إليها لاستكمال دراسته وكان من برنامجها[٨٩] (... أن نهجر الأساليب والوسائل القديمة جميعها .. وبعدئذ ... نعمل سويا على حراسة الحرية الشخصية .. وأن نبحث ونجد شكلا جديدا للتعبير عن تلك الحرية . وعن العالم الجديد الذى نعيش فيه) .

ثم نرى جماعة (نوفمبر) التى تأسست فى برلين سنة ١٩١٨ ومن أبرز أعضاءها بخستين واستطاع أن يحولها إلى اتحاد لكل الفنانين الألمان وأعلن أول بيان رسمى لجماعة (نوفمبر) فى سنة ١٩١٨ إن مستقبل الفن وجدية الوقت الحاضر ترغمنا ، نحن ثوار الروح (التعبيريون والمستقبليون والتكعيبيون إلى أقرب وحدة واتفاق) .

وكان شعارهم (الحرية — المساواة — الأخوة) .. وكان بين أعضاء جماعة نوفمبر أعضاء فى نفس الوقت فى (جماعة عمال برلين السوفييت للفنون) وأعضاء أيضا من (الباو هاوس) وبذلك لم يتم التعاون الفنى داخل جماعة (نوفمبر) لاختلاف وجهات النظر وعدم وضوح برنامج عملهم السياسى .

ونرى فى سنة ١٩٢١ تحل جماعة عمال (برلين السوفييت للفنون) وفى نفس العام تحل جماعة (نوفمبر) .

ونشأ ارتباط سياسى لدى العديد من الفنانين فتكونت جماعات مثل (رابطة الفنانين الثوريين) . وجماعة (الكوميون) وفى عام ١٩٢٤ تأسست (الجماعة الحمراء) بقيادة الفنان التقدمى جورج جروسز وهى عبارة عن اتحاد للفنانين الشوعيين .

وفى تلك الفترة بدأت تظهر بيانات ومقالات صحفية ورسمية تهاجم الفنانين التعبيريين والمدرسة التعربية وتبشر بموتها مثل البيان الدادى — (The Dadaist) سنة ١٩١٨ (٩٠)(التعبيرية .. لم يعد لها ما تفعله بالنسبة للجهود المبذولة من قبل الممارسين النشطين من الناس ...) .

ونلاحظ أن شعار التعبيريون (الإنسان خير) فقد حل محله ونقيضه ... فنرى الفنان جورج جروسز وهو من مؤسسى (الجماعة الحمراء) يعلن (الإنسان حيوان) ... وبذلك بدأ واضحا . وخاصة بعد الحرب ترك النظرة الوجدانية العاطفية جانبا لأن الحرب والثورة انتهت إلى لا شيء وأصيب الشعب بشيء من عدم الاكتراث والامبالاة .. وأعيد نظام الحكم فى الدول إلى ما عليه ولم تخلق الحرب عالما جديدا بل أعطت إحساسا بالعجز لدى الكثيرين ... فأصبحت العاطفة الوجدانية شيئا من السخرية ورمزا فارغا غير مؤثر ... وأصبحت النظرة إلى العالم المادى المبتذل واضحة وواقعية مما دفع الفنان لرؤية الأشياء بكل تفاصيلها ونحى العاطفة بعيدا حتى يرى واقعه المتغير والمعاش بكل دقة ممكنة وموضوعية .. ونرى الشاعر (إيفان جول Yvan goll) وهو من الشعراء التعبيريين يقول باحتقار شديد

سنة ١٩٢١[٩١] (.. إذا أراد شخصا أن يكون ناقما .. فيمكن بالتأكيد أن نثبت أن التعبيرية فى آخر رمق لها ... بفضل الفساد الثورى الذى حاولت أن تمثله (البيئة الأمومية لها Maternal pythia) .. وبذلك تنسى حقيقة التعبيرية (١٩١٠ –١٩٢٠) ... لم تكن شكلاً فنيًا ولكن اتجاه للعقل . المعركة – الجنس البشرى يصرخ نحن نكون – واحد للآخر –العاطفة .. نعم .. نعم أخى العزيز التعبيرى : إن أخذ الحياة بجدية هو الخطر الأعظم اليوم ...) .

وبذلك تأتى (الموضوعية الجديدة) كشعار لرؤيا جديدة فى المعرض الذى أقيم فى (مانهيم Mannhim) فى سنة ١٩٢٥ ونرى من هذا الاتجاه جورج جروسز – ماكس بيكمان – اتوديكس – والفنان العجوز لوفيس كورنيث .

١ – لوفيس كورانث (١٨٥٨ – ١٩٥٧) Lovis Cornith

جاءه إلهام التعبيرية من تلاميذه (أوجست ماك – كوكوشكا – بيكمان ..) وذلك الفنان المولد فى سنة ١٨٥٨ وعمل طول حياته كفنان تأثيرى أكاديمى بكل طاقة وحيوية منذ نشأته فى (تابيو) بروسيا الشرقية) .. ثم انتقل إلى ألمانيا وقضى فى ميونخ الفترة (١٨٩٠ – ١٩٠٠) ثم استقر فى برلين – وانتج بعد عام ١٩١١ أعمالا حفرية ولوتوجرافية .. ثم تحول إلى التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى .

ونتيجة لتغير المفاهيم العامة فى المجتمع الألمانى بعد الحرب وانتشار الجماعات الفنية الثورية فى مختلف مدن ألمانيا كرد فعل للمتغيرات الاجتماعية وسياسية واجتماعية واقتصادية وما ينتج ذلك من تغير نظرة الفنانين إلى واقعهم الحى .. وبتأثير من تلاميذه أمثال ماك ، كوكوشكا ، وبيكمان . نرى لوفيس كورانث ذلك الفنان الكبير فى السن يترك التأثيرية ويتخذ من التعبيرية المتحررة أسلوبا له فى أصالة وتلقائية معبرة فى لوحته (المسيح المضرج بالدماء The Red Christ) سنة ١٩٢٢ .. متأثرا برؤيا الفنان الفرنسى (جورج رووه) – وإحساس الفنان الألمانى التعبيرى (نولد) فى تعبيره عن المعاناة فى تلك اللوحة فأتى بتكوين متحرر فى الخط والبناء الفنى وأعطى اللون قيما تشكيلية تعبيرية قوية زادت من إحساس المأساة فى الشكل والمضمون ... بأسلوب قريب من مآسى الفنان الأسبانى (جويا) والنظرة الدينية عند جورج رووه وإحساس نولد الأسطورى .

فأتى ذلك الفنان الذى استطاع أن يولد من جديد ويلحق بآخر ركب من قطار التعبيرية المارق بين حطام الإنسانية المعذبة والقلقة ليقذف بنفسه فى عالم الإنسان الملئ بالمعاناة ويعيش التجربة مع جيل من تلاميذه فى ولادة جديدة .



(المسيح المضرج بالدماء) ١٩٢٢
- لوفيس كورانث
- زيت على ابلكاش - ١٠٧×١٣٥سم
- ميونخ شكل (٥٧)
- متحف ستاج الحديث .

لوحة (المسيح المضرج بالدماء) أو (المسيح الأحمر) من أهم أمال الفنان (لوفيس كورانث) التعبيرية ذلك الفنان الذى لحق بآخر قطار للتعبيرية وسار فى ركبها الجامح مع تلاميذه فى أصالة ورؤيا تعبيرية واضحة فى الأسلوب واللون وتناول الموضوع .

فنرى لوحة (المسيح الأحمر) ذات تكوين جرئ فالمسيح كما تخيله الفنان وقد فتح يديه إلى أعلى ورأسه إلى الأفق العلوى البعيد وساقاه مثبتتان وهو مصلوب ولم يظهر الصليب ولكن ظهرت حالة الصلب ومن تحته تقف النسوة فى حالة فزع وهلع ومن خلف رأسه فى السماء تبرز أشعة الشمس فى خطوط مستقيمة حادة منتشرة على جانبى التكوين والنسوة ذات أعين فاغرة غائرة مثل أعين (ادفارد مونش) . ويوحى الموضوع بأساطير (أميل نولد) وفى أسلوب خشن مثل الفنان الفرنسى (جورج رووه) ونرى أشعة الشمس الساطعة فى تعبيرية محددة مثل شموس (فان جوج) المتوهجة وزاوية الرؤيا من منظور علوى فى زاوية جانبية برؤيا تعبيرية

واضحة ، ونلاحظ ملامح الوجوه ذات الرؤيا المفزعة في إحساس تعبيرى فى الخط واللون والجو العام لأسلوب (لوفيس كورانث) .

٢ - أتوديكس (١٨٩١ - ١٩٦٩) Otto Dix

بدأ أتوديكس متأثرا بالمدرسة التأثيرية نتيجة لمعرض فان جوج الكبير الذى أقيم فى دريسدن سنة ١٩١٣ . ونراه يلتحق بمدرسة الفنون فى دريسدن سنة ١٩٠٩ ، وينشأ علاقات مع جماعة الفارس الأزرق بميونخ وجماعة (الجسر) بدرسدن - وتأثر بالمذهب التكعيبى والمستقبلى والحركة الدادية تلك الحركة التى ولدت نتيجة لهزيمة سنة ١٩١٨ وما تبعها من تغير فى المفاهيم والآراء والتوقعات وما تبعها من فوضى سياسية واجتماعية . وقبل ذلك نرى أتوديكس الفنان الثورى التقدمى يتطوع فى الخدمة العسكرية معتقدا أن تلك التجربة ستخلق منه إنسان جديد وأنتج أعمالا ورسوما ذات إحساس انفعالى مباشر مع الأحداث المباشرة التى أمامه فى ميدان القتال مثل لوحة (صورة ذاتية مثل إله الحرب) سنة ١٩١٥ . بأسلوب مستقبلى واضح . ونلاحظ فى تلك اللوحة النظرة العدائية المتحفزة . وأعجب بتلك اللوحة المستقبليون حتى أنهم ذهبوا إلى أكثر من ذلك بأن اعتبروا الرسومات التمهيدية التى أنتجها ديكس فى الحرب (أعطت المستقبلية أسلوبها الحقيقى أكثر بكثير من موضوعات الفنانين المستقبلين والإيطاليين).

وبعد الحرب يعود ديكس للدراسة فى دريسدن سنة ١٩١٩ وكان وقتها فى الثامنة والعشرين من العمر ونراه يؤسس مجموعة (الفريق) سنة ١٩١٩ بدرسدن .. تلك الجماعة التى من أهدافها هجرة الأساليب القديمة والوسائل المستهلكة والعمل على إطلاق الحرية الشخصية للفرد والبحث عن شكل جديد للتعبير عن الحرية والعالم بعد الحرب بصورة ورؤيا جديدة .

ونراه ينضم فى سنة ١٩١٩ إلى جماعة (بلاد الراين الشابة - Young Rhieland) .

ونلاحظ اتوديكس ذلك الفنان المتأثر بالتأثيرية والتجريبية والتكعيبية الرمزية والمستقبلية وأيضا الحركة الدادية (التى هى رد فعل لهزيمة ألمانيا سنة ١٩١٨) . وبحث أيضًا عن الواقعية الاشتراكية فى الجماعات والتجمعات الفنية التى تكونت بعد الحرب فى كل مدينة ألمانية بحماس ثورى تعبيرى ونراه يؤتى بأعمال مثل (اله الحرب صورة ذاتية للفنان) سنة ١٩١٥ وقبلها لوحة (الشمس المنتظرة شتاء الطبيعة) سنة ١٩١٣ ذات

تأثير بالغ بفان جوج فى امتداد الحقول وسيطرة الشمس وأشعتها على تكوين اللوحة والغربان الجاثمة على الحقول والسماء الملبدة بالضباب الذى يقاوم أشعة الشمس ... أنها مرحلة التأثير بفان جوج ... ويظهر اختلاف أسلوب الفنان ونظرته فى سنة ١٩١٥ عندما أنتج مجموعة أعماله عن الحرب بتلك الخطوط الحادة والأشكال المحطمة والتداخل فى الأشكال بنظرة تشاؤمية عدائية واضحة تؤكد الحالة النفسية المضطربة للفنان ونظرته للواقع واضطدامه بالحقيقة الواقعية لقسوة العالم .. ومآسى الحرب .. مما دفع الفنان (كنوع من التعويض النفسى) إلى تصوير نفسه كإله الحرب (Mars) تتحطم أمامه القوى المعادية للسلام والعدل والرفاهية والحرية .

شكل (٥٦) – آلة الحرب – أتوديكس ١٩١٥



وفى سنة ١٩٢٤ ينتج لوحة (والد ووالدة الفنان) تلك اللوحة التى تعتبر تعبيرية واقعية بأسلوب جديد فنرى أيدى الرجل قد انتفخت وظهرت العروق بارزة عن جلد بشرة الرجل تنبئ عن طول سنين كفاحه (مثل أعمال الفنان أوجين سخيل) وندرك تلك القصاصة من الورق والتى عليها ختم ومثبتة خلفهم على الحائط وعليها بقايا ختم رسمى تنم عن علاقتهم بالسلطة الحاكمة وتعلقهم بها حتى فى تلك الجلسة الذاتية التى هى عبارة (عن جلسة نفسية داخلية جدا) . إن أتوديكس يظهر التفاصيل بشكل دقيق وواقعى ويبالغ فى النسب بأسلوب تعبيرى حتى يصل إلى الحالة النفسية التعبيرية التى يحسها تجاه الموضوع مع عدم إغفال الواقع بكل تفاصيله ونرى أتوديكس ينتج فى عام ١٩٢٦ لوحة (صورة شخصية للمؤلفه – سيلفا فون هاردين) .. فيعطى الفنان أهمية

حتى للدخان المتبخر من سيجارة المؤلفة وتلك الجلسة الغير مستقرة نسبيا على الكرسى وتفاصيل المنضدة وعلبة الثقاب ووضع دائرة سوداء على العين اليمنى للمؤلفة فى دائرة كاملة حول عينها فأعطى الإحساس بالتركيز على العين وأهميتها فى التكوين تقابل السيجارة البيضاءة وعليه السجائر الحمراء على المنضدة الرخامية البيضاء فى خلفية حمراء قرمزية وثوب أحمر فى شكل مربعات سوداء . إنها الواقعية الجديدة أتى بها ديكس وزملاءه .

ذلك الفنان المولود فى الثالث من ديسمبر سنة ١٨٩١ فى (انترمهوسن) بالمانيا – والذى عاد إلى الدراسة الأكاديمية مرة ثانية بعد عودته من التطوع فى الحرب (١٩١٤ – ١٩١٨) فى أكاديمية درسدن (١٩١٩ – ١٩٢١) .

ويستقر فى برلين فى الفترة (١٩٢٥ – ١٩٢٧) ويقوم بالتدريس فى أكاديمية (دريسدن) بعد ذلك .

وفى عام ١٩٣٣ يمنع من التدريس ويطرد من وظيفته بواسطة السلطات النازية ويطارد من (الجستابو) فى عام ١٩٣٩ .

ويبقى فى ميونخ بدون عمل وينجو من محاولة لاغتياله محققة تورط فيها .

ويذهب إلى فرنسا كلاجئ سياسى فى الفترة (١٩٤٥ – ١٩٤٦) ويتوفى فى الخامس والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٩ فى (Singenسينتى) .



(والد ووالدة الفنان) ١٩٢٤ –
١١٨×١٣٠سم – زيت على قماش
شكل (٥٤) – أتوديكس

لوحة (والد ووالدة الفنان سنة ١٩٢٤) لاتوديكس ذات رؤيا موضوعية جديدة فى واقعية مفرطة فى دقتها فنراه يصور جميع التفاصيل بدقة كما لو أنه رآها بمجهر

فالتفاصيل الدقيقة للأشياء الغير مهمة واضحة ومؤكدة ومركز عليها الفنان كما لو أنه يراها بعدسة مكبرة متأثر فى ذلك بأعمال الفنان (هنرى روسوة) البدائى الذى كان يرسم أوراق الأشجار وأفرعها فى حالة انتفاح بأسلوب تعبيرى بدائى حديث .

أما لوحة ديكس (الوالدين) ذات رؤيا أكاديمية واقعية فنرى اللوحة بها رجل مسن وزوجته قد جلسا على أريكة خلفها جدار الحجرة الأخضر ذو الزخارف البسيطة فنرى الفنان قد وضح التفاصيل الدقيقة لثنايا جلد أيدى الرجل والمرأة وبالغ فى حجم الكفين كتعبير عن العمر الطويل ونرى العروق ظاهرة على سطح الجلد ولكن بأسلوب يختلف عن العروق التى كانت تظهر لدى شخصيات (أوسكار كوكوشكا) و (ايجون سخيل) . إن العروق الظاهرة عند ديكس هى طبيعية غير متشنجة أو عصبية انها بصمات الزمن قسوته ولكن برؤيا مجهرية .. كما نلاحظ تفاصيل الملابس لدى الرجل والمرأة مؤكدة وواضحة وأيضا النقوش المزخرفة لقماش الأريكة الخضراء وحتى وسائل تثبيت القماش على خشب الأريكة واضحة .. والشعيرات فى شارب الرجل العجوز - رسم الفنان كل شعرة بمفردها وعينا المرأة الساهمة إلى بعيد جدا والنظرة الثابتة المثبتة لدى الرجل العجوز والثنايا الجلدية على رقبته .

ونرى الفنان أعطى بعدا رمزيا تعبيريا فى رؤيا جديدة عندما ثبت قصاصة ورق بيضاء عليها بقايا ختم حكومى بالأسود فى رمزية تعبيرية عن ارتباط هؤلاء القوم بالسلطة وسيطرة الحكم عليهم وموجود معهم حتى فى جلستهم الهادئة فى نهاية العمر معلق على جدارهم القيد الرسمى سواء كان بالخير أو بالشر المهم ارتباط رسمى (عقد قران - شهادة ميلاد - شهادة تقدير - أمر بالقبض عليهم ...) كل شيء ممكن بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا العالم المادى المتغير فى النوازع والمفاجاءات .

ونرى حجم كف الأيدى عند الرجل ضخم ومنتفخ فى دائرية واضحة مثل جذوع الأشجار العجوزة المرتبطة بالأرض الزراعية إنها تلك الرؤيا بها أحاسيس من لوحات فان جوج الأولى (آكلو البطاطس) .. فى رؤياه الواقعية التعبيرية الذاتية .

واللون فى لوحة (الوالدين سنة ١٩٢٤) ذا هدوء متمكن فالجدار لونه أخضر عليه زخارف خضراء داكنة نسبيا وأسفلها خط أفقى حاد أسود والأريكة خشبية ولونها بنى به ثنايا الخشب الخام وقماشها أخضر مزخرف بالأسود ، وقماش مقعد ذو زخارف بنى حتى زوائد هذا القماش واضحة جدا بين ركبتى الرجل .

ويجلس الزوجان وقد ارتدى الرجل قميص أخضر مقلم بالأبيض على (صيدرى) وبنطلون بنى داكن والمرأة قميص أحمر ذو لون باهت جدا و (جونله) خضراء مقلمة بخطوط بيضاء دقيقة جدا .. والقصاصة الورقة البيضاء المثبتة على الجدار وبها ختم أسود .

تلك المجموعة اللونية الهادئة جدا للوحه (الوالدين) فى تعبيرية موضوعية جديدة لرؤية كل التفاصيل المادية وأدقها فى نظرة جديدة إلى العالم بعد الحرب ذلك العالم الذى تغير فى النظرة إليه نتيجة لحدوث متغيرات السياسة والاقتصاد والمصالح الدولية .. كل ذلك انعكس على رؤيا الفنان الذى راح يفتش عن أدق التفاصيل ليستوعبها فى نظرة موضوعية بعيدة عن الذاتية المفرطة المريضة التى كان غارقا فيها لفترة طويلة .

٣ - جورج جروسز (١٨٩٣ - ١٩٥٩) George Grosx

تكونت فى سنة ١٩٢٤ (الجماعة الحمراء) برئاسة جورج جروسز - وهو اتحاد الفنانين الشيوعيين . مثل جميع الاتجاهات والجماعات الفنية التى تكونت فى ألمانيا بعد الحرب فى سنة ١٩١٩) فنرى (جماعة بلاد الراين الشابة سنة ١٩١٩) فى دوسلدورف . وجماعة (الفريق) سنة ١٩١٩ فى درسلدورف . وجماعة (الفريق) سنة ١٩١٩ فى دريسدن وأيضا جماعة (نوفمبر) فى برلين سنة ١٩١٨ و (جماعة عمال برلين السوفييت للفنون) ببرلين .



شكل (٩٠) العسكر يدمروا القيم
- جورج جروسز

والباو هاوس موجود ومارس عمله بفاعلية لأن برنامجه واضح ومستند على أسس عملية .

وكانت هذه الجماعات على خلاف دائم فيما بينها لاختلاف الاتجاهات السياسية الناتجة عن تحولات الحرب وما تخلف عنها من متغيرات فنرى أن كل مجموعة فنانين مرتبطة سياسيًا كونت جماعة فنية مثل (الكوميون) (ورابطة الفنانين الثوريين) .

وساعد ذلك التعدد فى الاتجاهات والجماعات على تفكك الاتجاه التعبيرى كمؤسسات تدافع عنه من ناحية ومن الناحية الأخرى الضباب المتخلف عن الحرب العالمية الأولى وما نتج عنه من متغيرات غيرت من النظرة العامة للجماهير والفنانين من ناحية الشكل والمضمون والأسلوب أيضا تجاه المشاكل الحياتية والفنية ... فنرى البيانات الرسمية الفنية قد استهلكت فى زمن ما قبل الحرب إلى لا شيء وبدأت تظهر بيانات الهجوم على التعبيرية كمدرسة قاربت على الانتهاء من الحياة الفنية الحديثة وأصيب الفنانون بصدمة العجز بالواقع مما دفع جورج جروسز واتوديكس وبيكمان إلى (الموضوعية الجديدة) ذلك الشعار الجديد الذى رفع فى وجه ذاتية وعاطفة التعبيرية ... وكان ذلك فى معرض (الموضوعية الجديدة سنة ١٩٢٥) فى مانهايم كدعوة لإثبات اتجاه جديد ورؤيا جديدة للفن لعصر جديد ونرى جورج جروسز ذلك الفنان الاشتراكى ورئيس (الجماعة الحمراء) التى تأسست عام ١٩٢٤ ببرلين .. ينتج أعمالا لها الصفة الانتقادية السياسية باحساس اجتماعى إنسانى واقعى متهكم مثل لوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) شكل (٥٨) لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) .



شكل (٥٩) – الجنازة – جورج جروسز ١٩١٧ – ١٩١٨

وجورج جروسز من مواليد برلين عام ١٨٩٣ ، وأنهى دراسته فى أكاديمية درسدن للفنون .

وفى الفترة من (١٩٠٩ - ١٩١٠) استقر فى برلين .. ثم ذهب إلى الدراسة الأكاديمية فى باريس ... ويكون جماعة (الدادا) فى برلين عام ١٩١٣ ... ويبقى الفترة (١٩١٧ - ١٩٢٠) فى نيويورك بدعوة لعرض أعماله هناك .. ويتوفى جورج جروسز فى برلين ١٩٥٩ .

(أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩)

١٩١٩ - ألوان مائية وحبر - برلين - مجموعة برفات جورج جروسز

تلك اللوحة تنتمى لنفس فترة لوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩٦٩) ونرى فى لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة) نفس الرؤى النقدية الاجتماعية التى تخلفت عن سنوات الحرب العالمية وظهور طبقة ربما من أثرياء الحرب الطاعنين فى السن والباحثين عن المتعة المحرمة فى علب الليل المغلقة .

فاللوحة عبارة عن امرأة جالسة فى ملهى ليلى أو بار متجردة من ثيابها إلا من الجوارب وغطاء الرأس وقطعة من فراء الثعلب على جسدها العارى وقد امسكت ببقايا سيجارة بيدها اليسرى أمام كأس وفنجان على طاولة قاعدتها غير مستقرة وفى مواجهتها رجل برأس ضخم عارية من الشعر ويرتدى الملابس الكاملة . وفى الخلفية رجلان عجوزان ذو رؤوس كبيرة عارية أمام طاولتهم المائلة وتقف بجوارهم امرأة ترتدى فستان بنفسجى باهت وغطاء رأس أبيض وجزء من الفراء الأبيض ويبدو خارج ذلك المكان من بعيد المساكن العالية ذات النوافذ المضيئة فى ليل حالك ، واللوحة منفذة على الألوان المائية والحبر الأسود ... فى رؤية تكوينية جديدة فنلاحظ محور رؤوس ، الخمس أشخاص التى يتكون منهم التكون هناك خط محورى وهمى يربطهم جميعا بشكل الخط الزجزاجى المتعرج ذهابا وأيابا فى هندسية محددة ، على

مستوى علوى .. أما فى المستوى الأفقى فنلاحظ ترديد وتكرار النفس المحور الزجزاجى هذا على طاولات الملهى الصفراء الغيرة مستقرة على وضع منظورى سليم .

كما نلاحظ أرجل المنضدة التى أمام المرأة العارية ذات شكل ضخم وغريب وجسد المرأة العارية وأصابعها الصغيرة جدا وكفها وكذلك فى تعبيرية تدل على ضعف الإرادة والانسياق وكذلك نرى العنق أخذ شكل ضخم مخيف وكذلك الفم والأسنان والعين ذات نظرة غريبة والفم ضخم وكريهة .. فنرى الفنان حول جسدها إلى نسب حيوانية صريحة .. وجعل الرجل الجالس فى المواجهة بلا أى تعبير مثل أحد التماثيل اليابانية تخفى سرًا داخل أحشائها والرجل الثانى أسند يده على الطاولة أمام كأسه وزجاجته الخضراء فى ملامح باردة ثابتة وفم مفتوح عن أسنان كبيرة كريهة والرجل الأخير المستند تقريبا على الجدار ويده على طاولة صغيرة بجوار مقعد ذا دعائم دقيقة .. وقد ارتدى نظارة فى عين واحدة ورقبته معتلة يلتف عليها رباط ضاغط وتنظر إليه المرأة الثانية فى رغبة مريضة متسولة . أنها أمراض ما بعد النكبات والحروب وتفكك المجتمع واهتزازه رآها جورج جروز فى علب الليل المغلقة برؤيا اجتماعية سياسية واضحة بنقده لها بأسلوب مباشر برؤيا موضوعية جديدة .

واللون المائى أعطى له السهولة فى إعطاء الخلفية الداكنة لشخصياته وأبرزها على سطح اللون وتأكيدها عن طريق الخط الأسود – وكذلك نرى الألوان المسيطرة فى الخلفية البنى ودرجاته ... . الأزرق الفاتح والأخضر الفاتح أما الأبيض فقد أعطى له أهمية فى جسد المرأة العارى فى مقدمة اللوحة بحجم كبير بالنسبة لباقى الأشخاص ومعطيا المغارقة التشكيلية بالجسد للعارى فى محل عام وترتدى جوارب زرقاء وغطاء رأس أحمر وفراء على عنقها وبقايا رباط صغير حول عنقها مثل الحيوانات . ونراه فى جرأة قد أعطى خطوط سوداء دقيقة حول أسفل بطن المرأة بين (فخذيها) فى جرأة معبرة عن الميول الجنسية لتلك المرأة التى هى ربما بائعة هوى بصورة غير خافية على أحد .. نرى ذلك الأسلوب الجرىء من الفنان الذى فعله (أيجون سخيل) من قبله وقبض عليه بتهمة إنتاج صور مخلة .. فنرى جورج جروسز بعد الحرب ينتج أعمالا مثل هذه اللوحة بلا خوف بل ويؤكدها فى أغلب أعماله .



(**تاجر الرقيق الأبيض**) ١٩١٩
- جورج جروسز
- ألوان مائية وحبر
- ٣٠× ٤٢ سم - برلين
- **شكل (٥٨)** معرض بنردلوف .

لوحة (تاجر الرقيق الأبيض) سنة ١٩١٩ لجورج جروسز ذات رؤيا نقدية اجتماعية صارخة لأحد أمراض المجتمع الأخلاقية التى انتشرت أثناء الحرب وبعدها فى رؤيا نقدية فنية بأسلوب تركيبى بنائى متداخل فى العديد من الصور والأماكن فى زمن واحد هو الزمن المادى للوحة .. فنرى ذلك الرجل العجوز المتصابى الجالس أمام طاولة يحتسى الخمر وممسك بعصاة وقد ارتدى كامل ثيابه الرسمية وقبعته العالية وتدور فى خلفية الصور أو عقله الباطن رؤيا واحتمالات وأحلام يقظة واضحة المعالم لرجل بوليس يسير ليلا فى الشارع وعلب الليل المغلقة والمصانع البعيدة والشمس الحارقة والأطفال الأبرياء والنسوة الساقطات ونساء عاريات وستائر قصور عتيقة وزخارف قديمة .. كل تلك العناصر المتحركة المتداخلة فى خلفية أحلام يقظة (تاجر الرقيق الأبيض) الجالس أمام طاولته يحتسى الخمر ذو شارب طويل وملامح غير مريحة .. ونفذت اللوحة بالألوان المائية والقلم الحبر الأسود وفى أسلوب جرىء متداخل فعبر الفنان بالخط عن التفاصيل الدقيقة لما يتم داخل عالم الرقيق الأبيض فى بساطة تعبيرية وأيضا باللون المائى البسيط الهادئ فى خليفة لها التأثير الهارمونى المتداخل مع درجات الأصفر والأحمر والبرتقالى فى تنويعات من الأزرق الفاتح والأخضر الداكن .

معطيا بقعة ضوئية فاتحة للمنضدة البيضاء الجالس أمامها الرجل متخذ الركن الأيمن السفلى من التكوين وجسده مائل نسبيا على المنضدة .. ونلاحظ بقايا اللون الأحمر الساقط من أعلى قبعته على رباطة عنقه وقميصه الأبيض ويده اليسرى فى تعبير واضح عن تورطه وتلوثه فى ذلك العالم المهين .

ونلاحظ اللون الأزرق للدائرة على زجاجة الخمر وخلفية الأطفال فى الجانب الأيمن وكذلك رداء المرأة فى منتصف التكوين .

فلوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) بها الخط القوى المعبر عن التفاصيل الدقيقة فى رؤيا جديدة للواقع متداخل مع الألوان المائية والمسيطرة على التكوين فى بساطة تعطى الشحنة الانفعالية للقيم التشكيلية داخل البناء الفنى للوحة من لون وخط وترديد وتناغم خطى ومساحى ولونى فى اتزان واضح .



(المؤلفة – سيلفافون هاردين) ١٩٢٦
– ١٢٠×٨٨ سم
– اتوديكس
– خشب محضر بمواد حديثة
– شكل (٥٥)

لوحة (المؤلفة – سيلفافون – هاردين) سنة ١٩٢٦ أنتجت فى الفترة التى استقر فيها الفنان فى برلين ونال قسط متواضع من الاستقرار الفنى والنفسى بعد هزيمة سنة ١٩١٨ .

فنرى فى أسلوبه أكثر استقرار وهدوءا من فترة (١٤ - ١٩١٨) والتى قضاها فى الخدمة العسكرية فى الحرب .

فنلاحظ أنه أعطى أدق التفاصيل بأسلوب مجهرى واضح فى تركيزه على أدق التفاصيل فى علبة سجائر المؤلفة الجالسة على مقعد فى وضع غير مستقر وحتى علبة الكبريت الصغيرة وسطح المنضدة الرخامية والخاتم فى أصبع المؤلفة لهم التركيز والاهتمام الواضح ونلاحظ أيضا إظهاره جورب السيدة والأصابع الرفيعة المشدودة المدببة كأصابع الطيور .. ولم يغفل الفنان دخان السيجارة المتصاعد ... والنظرة المرهفة والملامح المتعبة لتلك المؤلفة التى ربما قضت ليلها فى السهر والتأليف .. ونلاحظ تلك الدائرة السوداء حول عينى المؤلفة اليمنى ربما نظارة طبية .. أو إضافة أرادها الفنان .. ولكنها أعطت الإحساس بالغرابة والمفارقة المدهشة للمشاهد اللوحة ... ويتردد اللون الأسود الدائرى لتلك النظارة مع المربعات السوداء فى ثوب المؤلفة تلك المربعات السوداء والحمراء والرمادية المتكررة بوضوح وقوة لونية مع خلفية حمراء قرمزية لجدران المقهى فى سيطرة كاملة على درجات اللون المتضاربة ونلاحظ الهدوء اللونى فى الدرجة اللونية للمقعد البنى المشوب بالاصفرار بحيث نراه متداخلا مع أرضية المقهى ... فى تداخل لونى قوى أعطى السيطرة على اللون بواسطة الأسود والأحمر ..

كما نلاحظ لحظة السرحان الواضحة على ملامح المؤلفة فى إحساس درامى ذاتى بأسلوب تعبيرى داخلى لحالةنفسية ذاتية لتلك المؤلفة مع عدم إغفال الفنان للتفاصيل الدقيقة وإعطاءها أهمية كبيرة بأسلوب مركز مثل لوحة (والدى الفنان نفسه سنة ١٩٢٤) ونلاحظ أيضا ذلك الكأس الخاص بمشروب معين والقشة الخاصة بالشراب واضحة على سطح الزجاج الشفاف للكأس حتى الأحرف المكتوبة على علبة الثقاب الصغيرة واضحة . إنها الموضوعية الجديدة أو الواقعية الجديدة التى أتت بعد صدمة الفنان فى عالم آخر مثالى يحس بمعاناة الناس . فأدرك بعد الحرب العالمية الأولى أنه الواقع المادى والقوة الغاشمة والقوة المادية لابد من رؤيتها وإدراكها فى تفاصيل الحياة البشرية والاجتماعية .

٤ - ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠) Max Bechmann

ولد الفنان ماكس بيكمان فى (ليبزج) عام ١٨٨٤ .. وعندما بلغ الخامسة عشر انتظم فى أكاديمية وايمر (Weimar) للفنون وتلقى تعليما فى الرسم على يد مصور

الصور الشخصية والأحداث اليومية (كارل فريتجوف سميت – C.G.J.-Smith) وكان ذلك عام ١٨٩٩ .

ونرى ماكس بيكمان يسافر لأول مرة إلى باريس عام ١٩٠٣ ويقضى ستة أشهر ويتأثر بالتأثيرية هناك ... ويشاهد أعمال الفنانين التأثيريين وما بعد التأثيريين وبصفة خاصة الفنان (مانيت – Manet) ولوحة (العذراء تنتحب) لمدرسة أفينون .

وفى سنة ١٩٠٤ يعود إلى برلين .. وفى سنة ١٩٠٦ يفوز بجائزة الفيلا رومانا – Villa Romana) وهى بعثة دراسة فنية مجانية إلى فلورنسا لمدة ستة أشهر ... وكان ذلك نتيجة عرضه للوحة (شبان بجانب البحر سنة ١٩٠٦) ويعرض بجامعة الفنانين الألمان فى وايمر وفى الفترة من ١٩٠٦ حتى سنة ١٩١٢ نراه يرسم موضوعات دينية وتاريخية مثل (الدراما Drama) سنة ١٩٠٦ وموضوعات تمثل الخليقة (آدم وحواء) وآلهة الحب والحرب . ولوحة (بركان ميسينا سنة ١٩١٠) – ولوحة (فرق الجبار سنة ١٩١٢) ولوحته المغرقة فى المأساة المكثفة (رؤيا للموت كبيرة سنة ١٩٠٦) فى إيقاع درامى وبعد تشكيلى قوى فى الشحنة الانفعالية وكان فى هذه المرحلة يحاول كما يقول هو (النفاذ إلى روح الأشياء) محاولا الوصول إلى الحقيقة الداخلية الراسخة داخل أعماق أشكاله بحيث لا تبدو الصورة انعكاسا للواقع بل حقيقة داخلية منحوته بخطوط وألوان ... متأثرا برؤيا ادفارد مونش ولوفيس كوارنث .. ونراه بعد ذلك يتطوع فى الحرب سنة ١٩١٤ فى الخدمات الطبية ويرسل إلى بروسيا الشرقية ثم إلى الفلاندرز ويلتقى هناك بأريك هيكل .. أحد مؤسسى (جماعة الجسر ١٩٠٥ – ١٩١٣) ... وأصيب بانهيار عصبى أثناء الحرب وسرح من الخدمة العسكرية ... وتوقف تماما فى الفترة من سنة ١٩١٤ – ١٩١٦ حتى نراه فى نهاية سنة ١٩١٧ وبعد تخلصه من الآثار النفسية للحرب يرسم لوحته (صورة شخصية مع منديل أحمر) سنة ١٩١٧ ... وتبدو فى هذه الصورة مدى تأثير أهوال الحرب على حالته النفسية فنراه فاغر العينين خائف مضطرب يستند إلى نافذته وجدار آخر ويرتكز على حافة الصورة بيده اليمنى فى حالة من الاضطراب والخوف ونظره متوجسه إلى المستقبل فى احساس غاضب ولون بشرته مريض وجسمه متهالك . إنها رؤيا الماضى القريب تظهر عليه بحالة نفسية .

ويرسم عام ١٩١٧ لوحة (الشهادة) ولوحة (المسيح والمرأة الزانية) بأسلوبه فى علاج الفراغ بإدخال أجسام دائرية الشكل مثل الاسطوانات والمخاريط والقبعات الدائرية والعجلات والأشكال الهرمية وأدوات الموسيقى والتعذيب معطيا أبعادا نفسية وغامضة برعب وخوف دفين تنبىء عنه أشخاصه وجلاديه ومهرجيه وأبطال مسرحياته وجنوده وهم يؤدوا حفلاتهم التنكرية الكريهة .

ونراه فى تلك الفترة مخلصا لفن الفراغ والعمق ونراه يقول[٩٢] (... فى البداية يكون الفراغ هذا الاختراع الغامض الغير مفهوم فكريا .. فالوقت من اختراع الإنسان أما الفضاء فهو قصر الآلهة ..) .



شكل (٦١) - الأنزال
- ماكس بيكمان - سنة ١٩١٧

الدراما النفسية فى أعمال بيكمان :

وينتج لوحة (الليل سنة ١٩١٨ - ١٩١٩) فيرى الفنان الليل عبارة عن كابوس مخيف مرعب به جميع أدوات التعذيب والقتل والجلادين يهشمون أعضاء سجناءهم الموثقين فى سلبية تامة بشكل مثير وسهل فالقتل والتعذيب يتم كما فى العصور الوسطى فى طراز من الملابس الساذجة المتأثرة بالماضى البعيد وتلك الحفلات التنكرية التى تنقلب فى نهايتها إلى مذابح للقتل والاغتصاب فالخوف والاغتصاب والتعذيب يسيطر على لوحة الليل بهؤلاء الجلادين وربما هم سياسيين عصريين فى ملابس تنكيرية لخداع الشعوب أو قراصنة البحار المظلمة إنها مأدبة عشاء تنكرية تنتهى بمذبحة قتل واغتصاب فى عصر غير معلوم وزمان منتهى ورؤيا شائكة إنها إحدى عوالم ماكس بيكمان ذلك الفنان

المصاب بانهيار عصبى فى حرب سنة ١٩١٤ ويسترد صحته ولكن هواجس أهوال الحرب تهاجمه لأنها مازالت كامنة فى أعماقه وتطفو على سطح لوحاته .

وفى لوحة (كرنفال Carnival) سنة ١٩٢٠ نرى تلك النساء والممثلات والموسيقيات والمهرجين وأدواتهم الغريبة ولوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) إنه سيرك متجول أو نادى ليلى ... أو كواليس خلفية لأوبرا ريفية استعارت أدوات زينتها وعملها من إحدى استديوهات المانيا السينمائية لإحدى أفلام(٩٣) (الدكتور كالليجارى) أو (الدكتور فاوست) أن عالم بيكمان يبدو كمسرحية هزلية مخيفة يقتل جميع شخصيتها فى مصير مؤلف وينهار جميع مشاهديها إنها حياة بيكمان ونراه يصور نفسه مع جوقة الممثلين ذا غطاء أسود على عينيه فى لوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) ونرى أكثر من مفردات تكوينه فى إسهاب وتعداد كبير بحيث نحس بالاضطراب الداخلى بين العديد من العناصر المالئه لفراغه فى تداخل بعيد عن التفاعل من أشكاله يرسم حركتها ولكنها لا توحى بالحركة أن مذابحه وممثليه ومهرجيه ثبتوا على تلك الحالة المرعبة البائسة فى (حالة إلغاء لمفهوم الزمن المادى ...) . إن التعذيب والقهر دائم ويستمر غير عابىء بعامل الزمن انه ممتد فى لا نهائية وذلك واضح من الإحساس البارد على وجوه ضحاياه وأبطال مسرحياته ومهرجيه فى ملحمة جامحة لبؤس الإنسانية فى أسلوب تعبيرى بموضوعية جديدة معبرا عن تفاصيل عديدة وكثيرة ومتداخلة فى رؤيا خرافية وبأسلوب موضوعى بعيد عن أى عاطفة .



شكل (٦٢) – رؤية كبيرة للموت
– ماكس بيكمان سنة ١٩١٧

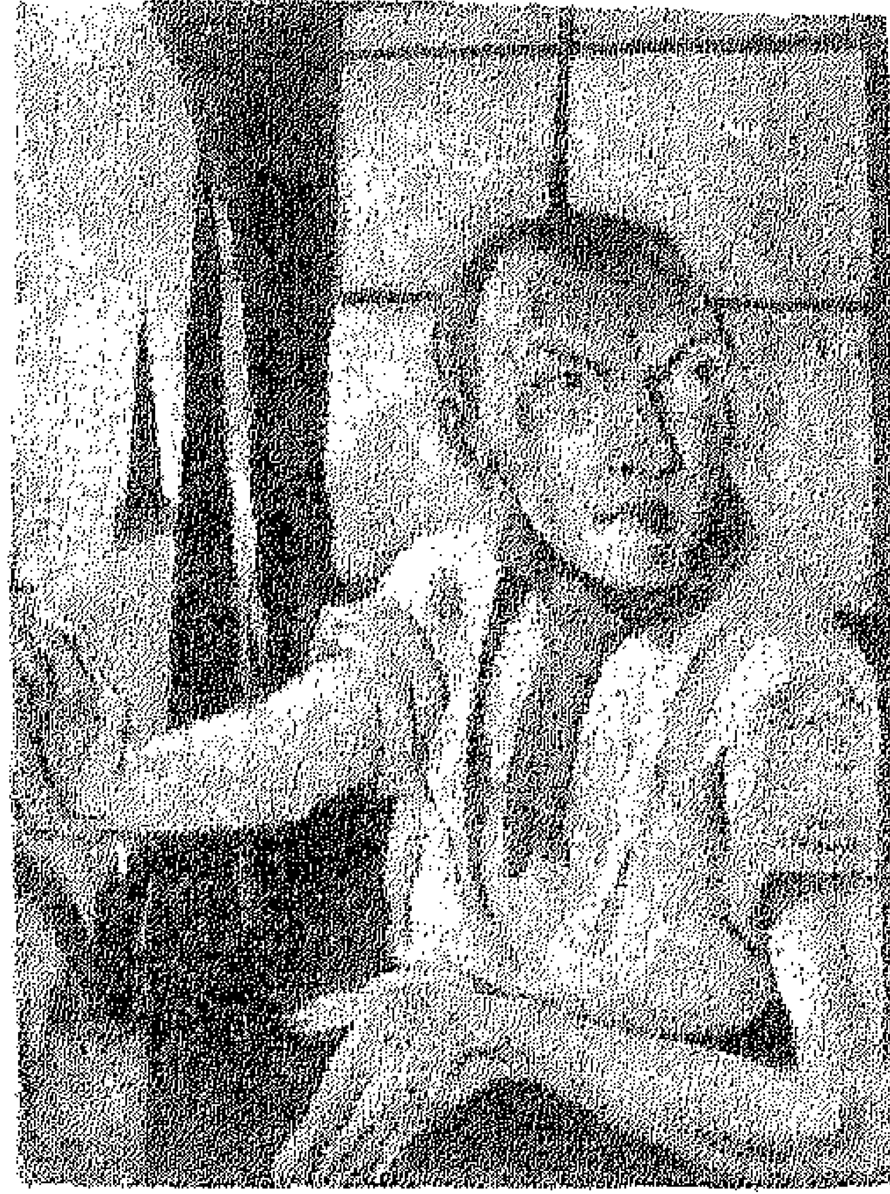
وقد قال ماكس بيكمان(٩٤) (لا يوجد شيء أكرهه أكثر من العاطفة – إن الأقوى والأعمق هو رغبتى فى أن أسجل الأشياء التى لا يمكن التعبير عنها للحياة لتصبح . والقلق الأعمى والأثقل على وجودنا يحترق فى داخلى ، فكلما أغلقت فمى بإحكام كلما

أصبحت أكثر برودا فى أن احتوى هذا النبت الناشز المخيف لمخيوية وأن أحبسه فى خطوط واسطح زجاجية شفافة ، أقمعة وأن أخنقه .. اننى لا أبكى ، اننى أكره الدموع كعلامة للعبودية .. اننى دائما أركز على الشيء الضرورى ... على ساق أو ذراع وعلى الاحساس المدهش لتقصير الخطوط عبر السطح وتقسيم الفراغ وعلى اتحاد الخطوط المستقيمة وعلاقتها بالأخريات المنحنية ... ان الاستدارة فى السطح والعمق فى الإحساس بالسطح هو هندسة اللوحة ... التقوى ، الله – يالها من كلمة جميلة أسيء استخدامها كثيرا – اننى إن كان لى أن أؤدى عملى ففى النهاية سأموت ... إن اليد المرسومة أو الوجه العابس أو الباكى ذاك هو عقيدتى ، إذا كنت أحس شيئا فى الحياة انه فى كل ذلك ...) .

كانت تلك إحدى أخريات ذكريات الفنان ماكس بيكمان عن كرهه للعاطفة والدموع كدليل على العبودية وكيفية قمع الإحساس داخل خط وسطح زجاجى وكرهه للبكاء وتركيزه على الأطراف واهتمامه بهندسة اللوحة انها رؤيا الموضوعية الجديدة ورؤيا ما بعد سنوات الحرب للفنانين التعبيريين أمثال أتوديكس وجورج جروسز وماكس بيكمان ذلك الفنان الذى بعد عن الجماعات الفنية والتكتلات السياسية والأيديولوجية ليكون لفنه وقد لقى التشجيع من جماعة برلين كممثل لروح الفنان (ليبرمان) .

ذلك الفنان الذى مر بتجارب قاسية أوصلته إلى الانهيار العصبى فى الحرب ثم خلافه مع النظام الحاكم فى ألمانيا النازية .. ويتوقف عن العمل فى برلين إجباريا ثم يهرب إلى أمستردام فى هولندا ثم إلى انجلترا خوفا من تعقب (الجستابو) فى الفترة (١٩٣٨ – ١٩٤٧) وثم إلى أمريكا ويقوم بالتدريس هناك حتى وفاته بالولايات المتحدة الأمريكية ونرى شيء من مذكراته حيث يقول[٩٥] (أستيقظت ومازلت أحلم .. بدا لى التصوير انه إنجازى الممكن والوحيد .. فكرت فى صديقى الكبير العجوز هنرى روسوه وفى هوميروس الذى قربنى من الآلهة . حييته وإلى جواره رأيت وليم بلاك فيض النيل والعبقرية . لوح بيده موجها إلى تحيات كما لو كان كاهنا أكبر فى هيكل سماوى قال لى « لا تجعل نفسك تفزع من هول العالم ستحصل من ذاتك على رؤية أعمق .. وستجنى تحررا متزايدا من كل ما يبدو لك الآن فظيعا وكئيبا .. ») .

تلك احدى هواجس الفنان (ماكس بيكمان) المخيفة التى عاشها وعبر عنها فى أعماله طوال حياته الفنية .. إلى وفاته فى السابع والعشرين من ديسمبر عام ١٩٥٠ بنيويورك حيث كان يعمل فى المدرسة العالية للفنون بمتحف (بروكلين) بنيويورك .



لوحة (صورة ذاتية بمنديل أحمر)
١٩١٧ - زيت على قماش - ٦٠×٨٠
سم - ستاج ستلاجرى
- **(ماكس بيكمان)**
- **شكل (٦٠)**

لوحة (صورة ذاتية للفنان بمنديل أحمر) سنة ١٩١٧ هى من أوائل إنتاجه بعد شفائه من حالة الانهيار العصبى التى ألمت به إبان اشتراكه فى معارك الحرب العالمية على حدود روسيا الشرقية .. وتقابل هناك مع أريك هيكل .. وبسبب ذلك سرح من الخدمة العسكرية وتوقف عن العمل فى الفترة (١٩١٤ - ١٩١٦) .

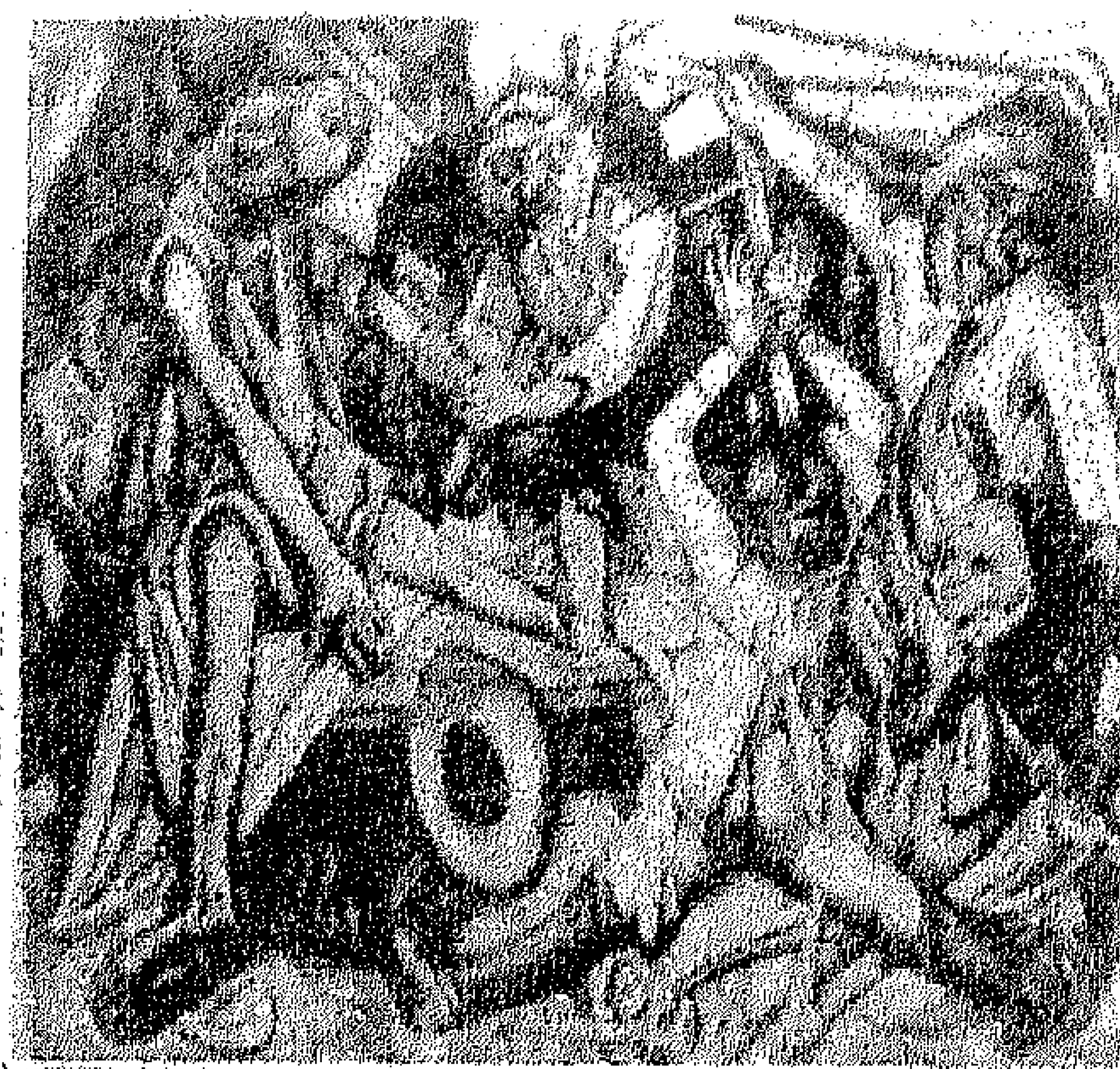
فنرى الصورة الذاتية لها رؤيا لأهوال الحرب بصورة غير مباشرة تبدو واضحة على ملامح وجهة فى عيناه الزائغتان والفم المفتوح فى حالة توجس وخوف واللون الأصفر الباهت المريض لجسده واستناده إلى إطار اللوحة وإلى جدار الحائط والنافذة واستناد يده اليسرى فى انثناءة إلى ركن اللوحة الأيمن السفلى .

إن الفنان يعطى ظهره للحائط ويواجه العالم برؤياه الجديدة بعد شفائه يريد أن يرى الحياة والعالم على حقيقته بعد صدمته النفسية فى الحرب وأثارها عليه ثم يرتدى منديل أحمر حول عنقه (انه منديل الكشافة أو الجوالة) .. الذى من شعارهم الخدمة العامة ومساعدة بنى الإنسان بغض النظر عن أى اختلافات جنسية أو عقائدية أو إقليمية هدفهم خدمة وحب البشر فى رؤيا إنسانية للجنس البشرى .

هل يقصد بهذا المنديل ذلك أم ماذا ولكن أغلب الظن أنه منديل (فريق الكشافة والجوالة) الخاص بالصليب الأحمر الذى عمل به أثناء الحرب فى الخدمات الطبية ربما إنها رؤيا ذاتية للفنان لعالمه الملىء بالهواجس والمخاوف من قوى أكبر وأعظم من الإنسان العادى الضعيف .. كما عبر عن ذلك فى أعماله التالية .

اللون الغالب فى التكوين الفنى للوحة هو الأخضر المشوب بالبنى الفاتح ومثل الرسومات الجدارية القديمة للنافذة والجدار وجسد الفنان وقميصه مع تنويعات من الأخضر الذى ساعده فى أبراز العروق النافرة فى يد الفنان تلك العروق الخضراء نبض الحياة الباقى فى جسده المريض وهناك جزء من الستارة مطوية على الحائط سوداء مشوبة بأزرقاق خفيف وفى الركن الأيسر تبدو مزهريه بها نبات أخضر وهناك رسم زخرفى بسيط على الجدار على هيئة طلق نارى أو صاروخ ربما على شكل مثلث حاد الزاوية وله قاعة حمراء وجسم بنى داكن ربما من رؤيا الحرب .

وتلعب المساحات المربعة للنافذة دور فى إعطاء التحديد المساحى المطلوب لخلفية وجه الفنان المضطربة وأيضا المنديل الأحمر والمزهرية الحمراء مع الأسود فى شىء من التعادل اللونى بين كميات الألوان المستخدمة فى البناء الفنى للوحة ونرى ذراعه المستقيمة المستندة لإطار اللوحة فى أفقية مستقيمة تقابلها اليد المنثنية فى مثلث رأسى هو رأس الفنان فى حركة داخلية هادئة داخل التكوين الفنى العام ذا الرصانة والثبات لأن عناصره قليلة وبسيطة على خلاف أعماله التالية ذات العديد من العناصر المتعددة والأحاسيس الباردة الخالية من العاطفة والثابتة على وضع حركى بعينه تدل على استمرار القهر والتعذيب الأبدى للإنسانية .



(الليل)
– ١٨١٨ – ١٩١٩
– زيت على قماش
– دور بيلودرف
– ماكس بيكمان
– شكل (٦٣)

لوحة (الليل – ١٩١٨ – ١٩١٩) لماكس بيكمان ذات رؤيا هستيرية مازجا فيها الواقع مع الخيال مع الرؤيا الحية الحاضرة والماضية فى تكوين قوى الشحنة من تعدد عناصره وتداخلها فى مأساة بشرية ليس معلوم زمانها ولا مكانها ولا سببها ودوافعها .

إنها رؤيا خاصة بالفنان حيث يتخيل (الليل) ذلك الكابوس المريض بالتعذيب وتحت أجنحته الثقيلة تتم مؤامرات على أناس أبرياء .

فنرى امرأة وقد شد وثاقها من كلتا يداها وقد جردت من أغلب ملابسها ونرى ظهرها كاملا عارى وساقاها مفتوحتين متباعدتين ورجل جلس على منضدة خشبية مثل مناضد التعذيب فى القرون الوسطى وفاتحا ساقاه اليمنى وقد شوهت واستطالت واليسرى قصيرة ويقوم شخص يدخن (البايب) الغليون ومرتدى ملابس السهرة ورأسه ملفوفة بأربطة بنزع مفصل يد ذلك الرجل فوق المنضدة ويساعده رجل آخر من الخلف .

وتبدو ملامح الألم والتعذيب على وجه الرجل وقد التفت حول عنقه ستارة حمراء بقصد خنقه .. وتبدو امرأة بكامل زينتها في الخلف ... أما فى الجانب الآخر الأيمن نرى رجل ارتدى ملابس عسكرية بغطاء رأس يقوم بخلع ملابس فتاة أخرى صغيرة وقد ظهرت ملامح الهلع عليها من مما تشاهده .

والمكان ربما قبو مظلم من قلاع العصور الوسطى خاص بالتعذيب أو جوف سفينة قراصنة بحار مجهولة .

ونرى أدوات الحفلات التنكرية مبعثرة فى المكان من قبعات وشموع ما زالت مضيئة وملابس ملقاة على الأرض ذات البلاطات الحجرية الكبيرة .

إنها رؤيا مروعة للتنكيل والتعذيب الذى ربما تم بعد حفلة تنكرية صاخبة أو ربما ارتدى هؤلاء الجلادين تلك الملابس الغريبة بهدف الاختفاء والتمويه عن نشاطهم إنها نظرة متوجسة لعالم الليل الكئيب كما تخيله الفنان بعد شفائه من الانهيار العصبى فى سنة ١٩١٦ نراه عام سنة ١٩١٨ يرى الليل بتلك الصورة الكئيبة المزيفة هل الليل هو المزيف أم الليل هو ستار يستغل لإخفاء الزيف فى الحياة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية .. انه تساؤل يطرحه الفنان بأسلوبه الذاتى كما طرح جورج جروسز أسئلته اللاذعة على مجتمع بعد الحرب فى لوحاته (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) ولوحة (مرحبا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) ... فى رؤيا موضوعية جديدة . ونرى اللون الصارخ بين الأحمر والأسود والبنفسجى والأبيض المشوب بالصفرة الغالبة على ملابس الجلادين والمعذبين فى رؤية لملابس العصور الوسطى المليئة بالمغامرات والمؤمرات والخيانات

التى كما رأها الفنان مازالت مستمرة ولكن مع تغير الأدوار والملابس والأزياء .. فالجلادين كما هم ولكن الملابس والأزياء هى التى تتغير .

ونرى التفاصيل الكثيرة المتعددة فى اللوحة فى تداخل حاد بين المثلثات والخطوط المستقيمة والمنحنية والدائرية فى فوضى ترددية توحى بالإحساس العام للمأساة المفاجئة لما يتم داخل ذلك المكان المجهول .. فالمعذبين لم يصرخوا من تعذيبهم ولكن مستسلمين لما يتم والجلادين يقوموا بعملهم ببساطة وهدوء وبرود كما هو واضح من الرجل ذو الغليون وذو القبعة العسكرية أنه عملهم الدائم بلا انفعال عليهم والأسرى مستسلمين لأن المقاومة تزيدهم تعذيب والحركة ثابتة كدليل على استمرار التعذيب باستمرارية مطلقة للجنس البشرى فى مأساة العصر الحديث التى ابتليت بها البشرية إبان الحرب العالمية الأولى .

ونرى تعدد المحاور المثلثة والأفقية والمثلثة والمحنية والدائرية فى تداخل عنيف يعطى إحساس بالتوتر المبالغ فيما يشعر به عن قوة الشحنة الانفعالية الداخلية للفنان وكثرة رموزه التى يريد الإفصاح عنها مرة واحدة وفى ثورة عارمة ... ولكن بهدوء وبرود عاطفى واضح .. لأنه كما يذكر هو إنه يكره العاطفة والدموع ويريد التعبير بصمت وهدوء لأنه كما يقول يعطى إحساس أشمل وأعم للمأساة بصورة واضحة وجلية .

ثامنًا : معرض الفن المنحل – ١٩٣٧ – ميونخ

بعد صدور البيان الدادى[٩٦] (Dadist) عام ١٩١٨ بهجومة بشدة على المدرسة التعبيرية (التعبيرية ... لم يعد لها ما تفعله بالنسبة للجهود المبذولة من قبل النشطين من الناس ...) .

وكذلك مقالة الشاعر (إيفان جول – Yvan - gall) التعبيرى التى نشرت عام ١٩٢١ والتى تبشر بحزن بنهاية التعبيرية وتطالب بأخذ الحياة بجدية وموضوعية جديدة .. وذلك كنتيجة للحرب العالمية الأولى .. والتى انتهت بهزيمة ألمانيا عام ١٩١٨[٩٧] (وفى سنة ١٩١٨ تغيرت الصورة جوهريا ، لقد سقطت الإمبراطورية الألمانية ، والإمبراطورية النمساوية ، وفقدت الإمبراطورية العثمانية ما كان لها من ممتلكات خارج تركيا والقسطنطينية ، وسقط ملك بلغاريا ، وأصبح على مؤتمر الصلح الذى افتتح فى باريس

فى يناير عام ١٩١٩ برئاسة كليمنصو أن ينظر فى شروط الصلح الذى حضرته الدول المنتصرة الأوربية وغير الأوربية مثل اليابان والصين وبعض دول أمريكا اللاتينية والحجاز) .

ونرى اختفاء شعار التعبيريون (الإنسان خير) ليأتى شعار جورج جروسز وجماعته (الحمراء) سنة ١٩٢٤ ليعلن (الإنسان حيوان) ويذكر فى هجومه على النظرة العاطفية المتطرفة فى التعبيرية(٩٨) (فلم يعد بإمكان الحماس والإثارة لأنا (ego) أن تقف فى مركز الأشياء فقد حل محلها الحاجة إلى نظرة واضحة للعالم الدينوى المبتذل ، يجب أن تمثل الأشياء بكل تفاصيلها دون تدخل العاطفة وبدقة ...) .

ويقام فى مانهيم (Mannheim) معرض تحت عنوان (الموضوعية الجديدة New Objectivityعام ١٩٢٥) وكان الاستعداد والدعوة له فى عام ١٩٢٣ .

ويفتتح معرض (الدادية) فى سنة ١٩١٧ فى النادى الخاص بالحركة (مقهى فولتير) فى زيوريخ وتعرض أعمال (كاندنسكى – فيننجر – بول كلى – كوكوشكا – مارك – موديليانى – بيكاسو – كيركو – أرنيست – آرب) وانضم للحركة الدادية العديد من الفنانين والشعراء الساخطين على الأوضاع الاقتصادية والفنية والاجتماعية وأنشئت جماعة الدادة فى برلين تحت رئاسة الفنان (جورج جروسز) وهاجم البورجوازية الألمانية .

وقد جاءت الحركة الدادية كرد فعل ليأس الفنانين من انتهاء الحرب إلى لا شىء (بل تدمير كل ما هو إنسانى وخير فظهر مذهب (الافن) بأسلوب ناقم بإحساس عدمى تهدمى وأطلقوا على حركتهم هذه (الحركة الدادية) . وترجع تسمية هذه الحركة ...(٩٩) (ولقد رأت هذه الحركة النور فى أحد مقاهى زيورخ فى ليلة الثامن فبراير عام ١٩١٦ على أيدى جماعة من الفنانين والكتاب فى مقدمتهم الشاعر الرومانى الأصل (تريستيان تزارا) الذى دس أصبعه فى ثنايا قاموس واتخذ أول كلمة وقعت عليها عيناه اسما للحركة المتمردة .. وكانت هذه الكلمة (دادة) وتعنى (الحصان الخشبى) ونشر إعلان الحركة الدادية مسجلا أنه (ليس للفن الأهمية التى كنا نتغنى بها ، نحن فرسان الخيال منذ قرون) . وخلص إلى أن (هناك عملا سلبيا تدميريا ضخما يجب القيام به ، وهو ن نكنس وننظف ..) .

وكانت كل من (التكعيبية) و (المستقبلية) قد مهدت للحركة (الدادية) فنرى عام ١٩١٠ يتوصل بيكاسو ومعه براك فى باريس إلى تحطيم وتخريب الطبيعة التقليدية فى شكلها المألوف .. وأيضا فى ميلانو فى نفس الوقت يحطم المستقبليون فى إيطاليا الهارمونية والذوق الفنى فى رؤيا جديدة وفى تغير لدعائم الفن التقليدى .

وتزدهر الحركة (الدادية) فى ألمانيا وأوربا لبعدها عن الواقع وغرابتها وعدم انسجامها مع الواقع كنوع من التنفيس الذاتى للجماهير عن خيبة أملهم فى السلام والرخاء الذى اختفى بعد الحرب العالمية الأولى .. وكذلك وجدت وسائل الإعلام والصحافة من تلك الحركة ومعارضها الغريبة الشاذة وأشعارها وإنتاجها الشاذ مادة صحفية وإعلامية مسلية ومبهجة للشعوب لتنسيها الآثار المترتبة عن الحرب ومآسيها .

وانضم إلى الدادية الفنانون التعبيريون (بيكاسو – جروز – بول كلى) . ولكنها ابتعدوا عنها بعد قليل لغموض هدفها وهجومها على كل ما هو ذا قيمة فنية كنوع من محاولة تدمير الفن بصورة بشعة .

وانحلت حركة الدادة فى سنة ١٩٢٢ .. بعد إقامة معرضها فى باريس فى شهر يناير سنة ١٩٢٠ وبه أعمال زيتية وتماثيل ... وقراءة أشعار وعزف موسيقى ومن أهم الأعمال لوحة (مارسيل دوشامب) (موناليزا) ذات الشارب .. وأقيم فى يونيو سنة ١٩٢٢ معرض آخر للداديين فى باريس .. واختلف (تزارا) مع (أندريه بريتون ولوى أراجوان وبول الوار وفيليب سوبو) فى هدف الحركة الدادية .

واتجه (اندريه بريتون) إلى تنمية الحركة الدادية بالرجوع إلى اللاشعور الغيبى فى الإنسان مكتشفا للحركة السيرالية التى جاءت على حطام الدادية تلك الحركة التى كانت اختبارا للفن وتساؤل عن جدواه فى حياتنا فى لحظة يأس وضياع فى الفترة ما بين الحرب الأولى والثانية .. فى أوروبا .. فجاءت الحركة السيرالية لتؤكد إيجابية الفن واستمراره برؤيا جديدة تتغير بتغير نظرة الإنسان للعالم من حوله .

فنرى أن المدرسة التعبيرية لم تنتهى بنهاية الحرب العالمية الأولى وإن كانت تلك الحرب قد تسببت فى موت كل من ماك ، ومارك وتغيير مفاهيم الفنانين الذين شاركوا فيها مثل ماكس بيكمان وهيكل وكوكوشكا ومن عاصرها وعاشها بأعصابه مثل كير شنر – وبعد الحرب استمر إنتاج التعبيريون واستمر صدور مجلة (العاصفة) حتى عام ١٩٢٨

ولقى التعبيريون الألمان والفرنسيين الاحترام والتقدير وقد تعدوا مرحلة الشباب وعينوا في مناصب هامة في معاهد الفنون والأكاديميات الفنية وكتب عنهم المؤلفات وعن فنهم وطبعت أعمالهم على البطاقات البريدية كنوع من الاحترام والتقدير لفنهم .

ولكن كل هذا انتهى فى سنة ١٩٣٣ بسيطرة (حزب العمال الاشتراكى الوطنى) الألماني وعرف باسم (النازى) فوصم أعمال التعبيريون وغيرهم من التجريديين والتكعيبيين والمستقبلين بالانحلال والعطن والتحقير .

وبعد الحرب العالمية الأولى وإبرام معاهدة الصلح فى باريس فى يناير سنة ١٩١٩ نشأت فى أوربا محاولات لإقامة ديمقراطية شعبية عن طريق البرلمانات المنتخبة .. ولكن سرعان ما تحولت تلك الديمقراطية إلى دكتاتورية مطلقة بيد زعماء لهم السيطرة الكاملة على البلاد .. وساعد على ذلك الأزمة الإقتصادية التى مرت بها أوربا والعالم فى الفترة (١٩٠٩ - ١٩٣١) .

فنرى (الشيوعية) فى روسيا وقيام الثورة الشيوعية عام ١٩١٧ نتيجة للفقر والبؤس وفساد الحكم القيصرى .. وهزيمة روسيا أمام اليابان عام ١٩٠٥ وأمام ألمانيا عام ١٩١٦ ، ١٩١٧ ... . ويتزعم الثورة (لينين) حتى عام ١٩٢٤ - ومن بعده (ستالين) .

وتظهر (الفاشية) فى إيطاليا بقيادة (موسولينى) أو (الدوتشى) ونادى بإجبار الفرد على طاعة الدولة واحتقار الحرية الألمانية ونادى بالحماس القومى الإيطالى وأخذ السلطة كلها بيده وقبل الحرب العالمية الثانية ينحاز بجوار ألمانيا داخل حلف عسكرى (محور برلين - روما) .

ونرى (النازية) فى ألمانيا تظهر كرد فعل لمعاهدة (فرساى) والبطالة والكساد الاقتصادى بعد الحرب العالمية الأولى ففى عام ١٩٣٣ يصل حزب العمال الاشتراكى الوطنى (النازى) إلى السلطة(١٠٠) (زعيمه هو أدولف هتلر الذى سجل مبادئه فى كتابه (كفاحى) وهى مبادئ تقوم على أساس القومية العنصرية ، وتؤمن بتفوق العرق الجرماني ، وإنشاء ألمانيا الكبرى التى تضم كل الألمان ، كما تطالب بامتلاك الدولة للشركات الاحتكارية وإلغاء معاهدة (فرساى) ، واستعادة المستعمرات الألمانية) .

وبذلك بدأ عصر جديد فى ألمانيا وتولى هتلر السلطة ولقب (بالفوهرر - Fuhrer) وطبق مبادئه وبدأ منذ عام ١٩٣٥ فى إلغاء معاهدة فراساى كتمهيد لقيام الحرب العالمية

الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٥) إلى انتهاءها عام ١٩٤٥[١٠١] (بمؤتمر يالتا) واستسلام ألمانيا واليابان) .

ونرى أنه أثناء سيطرة الحزب (النازى) على الحكم فى ألمانيا فى الفترة (١٩٣٣ – ١٩٤٥) واجه كل الفنانين والأدباء والمفكرين والنقاد الأحرار) والاضطهاد والظلم والمطاردة من جانب رجال المخابرات (الجستابو) الألمان ولم ينج أحد منهم بالاعتقال أو السجن أو القتل وكثيرا من الفنانين التعبيريين هربوا خوفا من الاضطهاد النازى فى ألمانيا أو البلاد الأوربية التى إحتلتها ألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية ، معارضين للأفكار العنصرية والتوسع الاستعمارى وتدمير البشرية فى رؤيا ثورية إنسانية ترفض الاستغلال والدكتاتورية التى تسحق تحت أقدامها الأحاسيس والمشاعر الإنسانية والرؤيا التأملية لجمال الحياة والطبيعية . .

فلم يثبت أن فنانا تعبيريا أو ناقدا أو صحفيا قد هادن وآخى النظام العنصرى العسكرى الفاشى فى ألمانيا أو فى دول المحور العسكرى .. إيمانا بأمانة رسالة الفن فى سعادة ورفاهية الإنسان بعيدا عن نظرة العصبيات والعنصرية المحلية الضيقة .

فالسلطة الألمانية تقوم بعملية تطهير داخل متاحف ألمانيا وتنزع لوحات الفنانين التعبيريين لتباع خارج ألمانيا أو تحرق ويمنع الفنانين التعبيريين من إقامة معارضهم ويصدر أمر بمنع ممارسة الفن بشكل علنى لكل من (نولد – شميدت روتلوف) ويكتفى بالرسم داخل مراسمهم .

وفى عام ١٩٣٧ يقام فى ميونخ (معرض الفن المنحل) وقد ضم أعمال الفنانين التعبيريين وأطلق عليه (معرض الفن المنحل) وعرضت أعمال الفنانون (كير شنر – هيكل – كوكوشكا – فلا منك – رووه – بيكاسو – براك – أتوديكس – جورج جروسز – ليونيل فينجر – بول كلى – كاندنسكى – ماكس بيكمان ...) .

وتعرض بجوار أعمالهم لوحات هابطة المستوى بقصد التحقير والاستهزاء .. وتمنح الجائزة الأولى فى هذا المعرض للفنان (كوكوشكا) .

وأما الصحافة الموالية للحكومة (النازية) تسخر علنا من التعبيريين وتوجه لهم التهم والتهديد .

فنرى كير شنر الذى يعيش فترة استجمام فى سويسرا يتأثر بالمحن التى يعيشها زملاءه الفنانين فى ألمانيا وينتحر وفى عام ١٩٣٨ تصدر السلطات الألمانية أمرا بنزع أعمال (فلا منك – رووه – بيكاسو – براك) وبيعها فى الخارج .

ويتعرض للاضطهاد والتحقير الفنان العجوز (كريستيان رولفز) وكان قد بلغ التاسعة والثمانين من العمر .

وكذلك المثال والحفار الفنان (ارنست بارلاخ – ١٨٧٠ – ١٩٣٨) ينقم عليه النازيين لأن أعماله تفضح الظلم الاجتماعى المتمثل فى الفقر والقبح فتطارده سلطات النازى ويموت هو و (كريستيان رولفز) فى حالة من البؤس الشديد .

ويتم القبض على الفنان (اتو ديكس) فى ألمانيا بعد فصله من وظيفته أما الفنانون المعماريين مؤسسى مدرسة (آلباو هاوس) مثل (ميرفان – ديرووه – والتر جروبيوس) يهربوا إلى الولايات المتحدة ويسلك طريقهم الفنانين (جورج جروز – ليونيل فينجر – هانز ريختر) .

أما الفنان بول كلى فيفر إلى سويسرا وكاندنسكى إلى فرنسا ويهرب الفنان كوكوشكا من (تشيكو سلوفاكيا) وهى أرض أجداده عندما غزاها الألمان إلى انجلترا – أما ماكس بيكمان فيلجأ إلى امستردام ويقبض فى فرنسا على (ويلهلم أوهر) – و (ماكس أرنست) ويطلق سراحهم بعد ذلك .

وأما الفنانون الألمان الذين لم يستطيعوا الهرب خارج ألمانيا فقد لاقوا الظلم وأدرجوا فى القوائم السوداء .. وأغلقت قاعات العرض .. وهرب النقاد ومتعهدوا اللوحات الفنية إلى الخارج .. فنرى تجار اللوحات (فلشتهايم) يسافر إلى لندن و(ثانهاوزر) إلى باريس وفى عام ١٩٣٣ يتقدم (هيروارث والدين) للحصول على تأشيرة خروج إلى روسيا ويفتقد أثره بعد ذلك ويختفى نهائيا .

وفى فرنسا يلقى الفنان بيكاسو التهديد من مندوب هتلر فى باريس (أتو أبيتز) نتيجة لإنتاجه لوحة (جيرنيكا) سنة ١٩٣٧ تلك القرية الأسبانية فى مقاطعة الباسك والتى دمرتها الطائرات الألمانية لأنها تتمرد على الجنرال (فرانكو) .. وزار مندوب هتلر بيكاسو فى مرسمه وعندما رأى الضابط لوحة (جيرونيكا) قال لبيكاسوا ساخرا[١٠٢]

(آه . أنت الذى فعلت هذا إذن . يا سيد بيكاسو ؟ ..) فأجابه الفنان ببرود (كلا ، إنه أنتم الذين فعلتموه) .

وكان بيكاسو قد وصل إلى مرحلة من الشهرة فى فرنسا وأوربا جعل السلطات الألمانية المحتلة تحجم عن البطش به .

ويختبئ الفنان اليهودى (حايم سوتين) فى فرنسا ويخشى من الهروب إلى الولايات المتحدة خوفا من القبض عليه بواسطة الألمان .. وكانت قد وجهت له دعوة من متحف الفن الحديث بنيويورك . وفضل البقاء مختبئا فى فرنسا خائفا من القبض عليه لأنه يهودى وسيتم إرساله إلى أفران الحريق وأصيب بقرحة بالمعدة وانسداد فى معدته ويصل إلى باريس متأخرا فى عام ١٩٤٣ ويتوفى بالمستشفى فور وصوله .

فنرى إلى أى حد قاومت المدرسة التعبيرية الظلم والفساد وحتى تحت ظل الاضطهاد والظلم والحرب والعدوان فى رؤيا انسانية وحب للبشر والسلام .. ودفع التعبيريون الألمان ثمن جاهدهم من أجل حرية الإنسان فطاردهم جنود السلطة الألمانية النازية وخربوا أعمالهم ومنعوهم من الإنتاج وتم تحقيرهم واعتدى عليهم بالاعتقال والبطش .. ولكن لم يثبت أن فنانا تعبيريا قد خان قضيته وباع مبادئه تحت ضغط الاعتقال والمطاردة والبطش العسكرى .. وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ — ١٩٤٥) رد اعتبار الفنانين التعبيريون وكتب عنهم وعن جهادهم فى سبيل الحرية والسلام والمساواة .. دفاعا عن الإنسانية بمفهومها الواسع . فنرى بيكاسو عام ١٩٤٩ يقدم لوحته (الحمامة) كرمز للسلام والحب الإنسانى بعد الحرب العالمية الثانية .

حواشى الباب الثانى

(٢١) د . عبد الفتاح – د . إسماعيل ياغى – تاريخ أوربا الحديث والمعاصر دار المريخ – الرياض . ص ٤١١ .

(٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧) Wolf - The expressionists - London - P .95,25, (27,28) , 32, 33, 38

(٢٨) الهيروغليفية من حيث المعنى تمثل الأشكال الطبيعية فى أشكال مبسطة ذات بعدين وتوحى بمعالمها للناظر إليها وتعطى شكل الإحساس من الوهلة الأولى للنظر إليها بالخطوط المتعددة المضطربة وغالبا تكون رموز هندسية وكائنات مبسطة .

– والهيروغليفية – سمها المصريين (الخط الربانى) – لأنهم كانوا يعتقدون أن معبودهم (تحوت) وهو على شكل طائر (أبوقردان) وهو إله العلم والكتابة هو الذى إخترعها – وقبل ٣٠٠ ق. م شاهد الإغريق هذه الكتابة (الهيروغليفية) بمصر Hieroglyphs – وهى مركبة من مقطعين (هيرو Hiero) وتعنى مقدس ، و(غليف Glyph) بمعنى حفر أى تعنى الحفر المقدس أو الكتابة المقدسة) . المرجع : د. محمد حماد – تعلم الهيروغليفية – الهيئة العامة للكتاب – سنة ١٩٩١ ص١٢ .

(٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦)

Wolf - The expressionists - London -P . 62 .64 90\ 77, 84, 85, 84, 85. .

(٣٧) راجع التحليل النفسى لأعمال نولد – كتاب القيم التشكيلية – قبل وبعد التعبيرية . لنفس المؤلف – – دار المعارف .

(٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١) Wolf - The expressionists -P . 95 , 96. 105 .

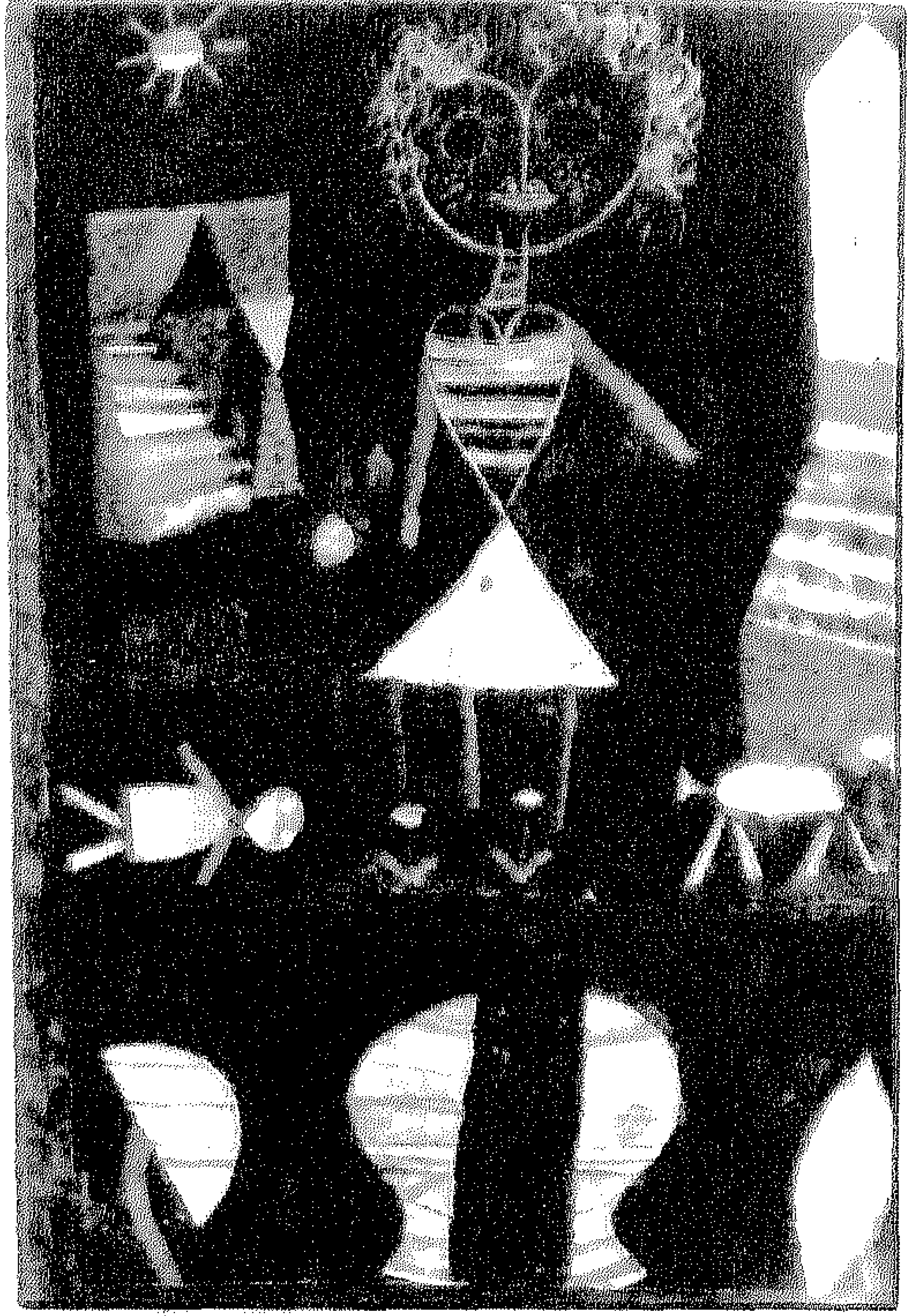
(٤٢، ٤٣) د . نعيم عطية – حصاد الألوان ص ٨١ ، ص٨٤ .

(٤٤) Gerkardus-Expresionism - p. 18..

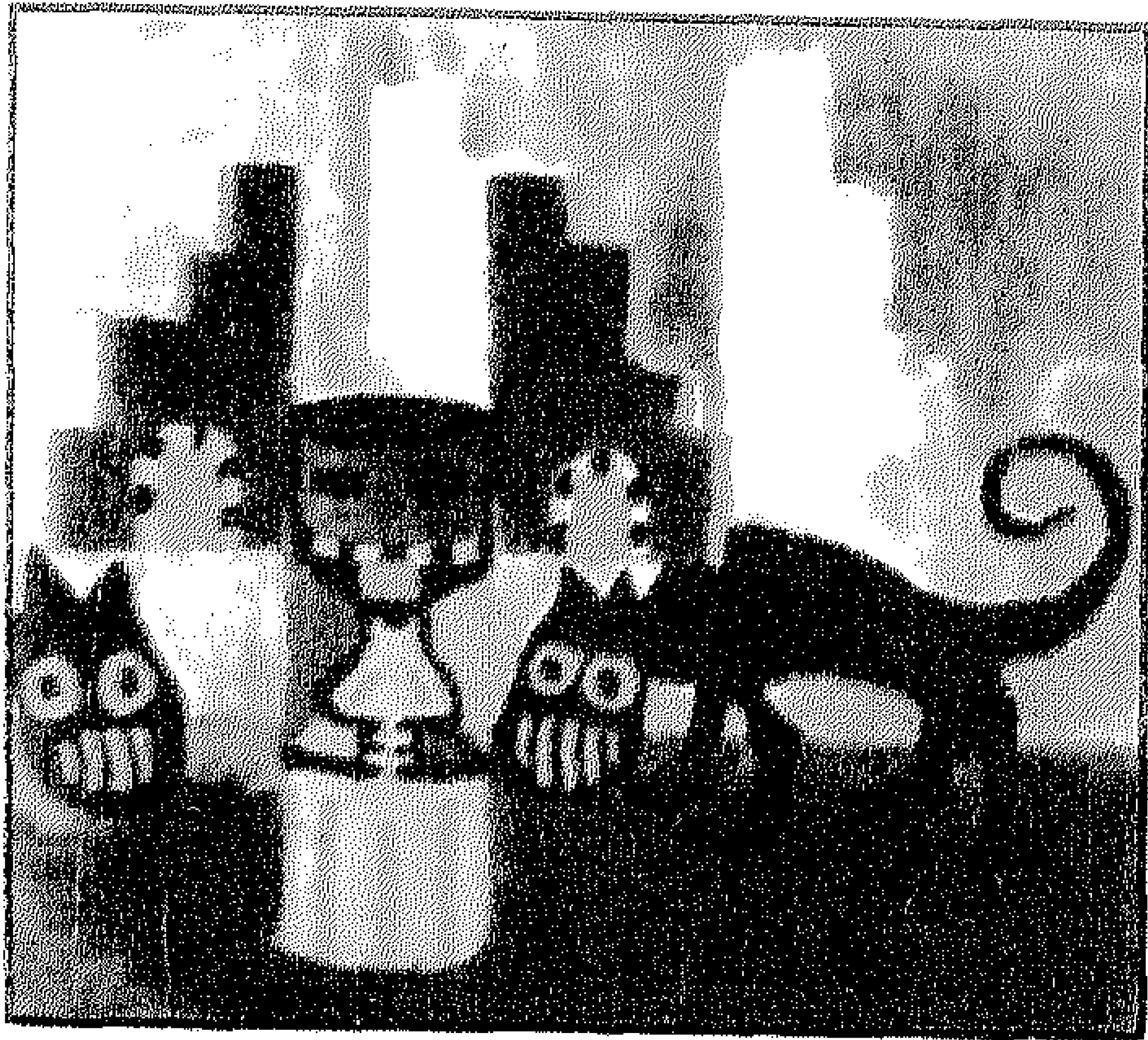
(٤٥) الكرونيك هو سجل تاريخى للحركة الفنية والحضارية فى ألمانيا وقد ساهم فى وضعه العديد من الفنانين الألمان مثل كير شنر – ليبرمان بيكمان – بخستين .



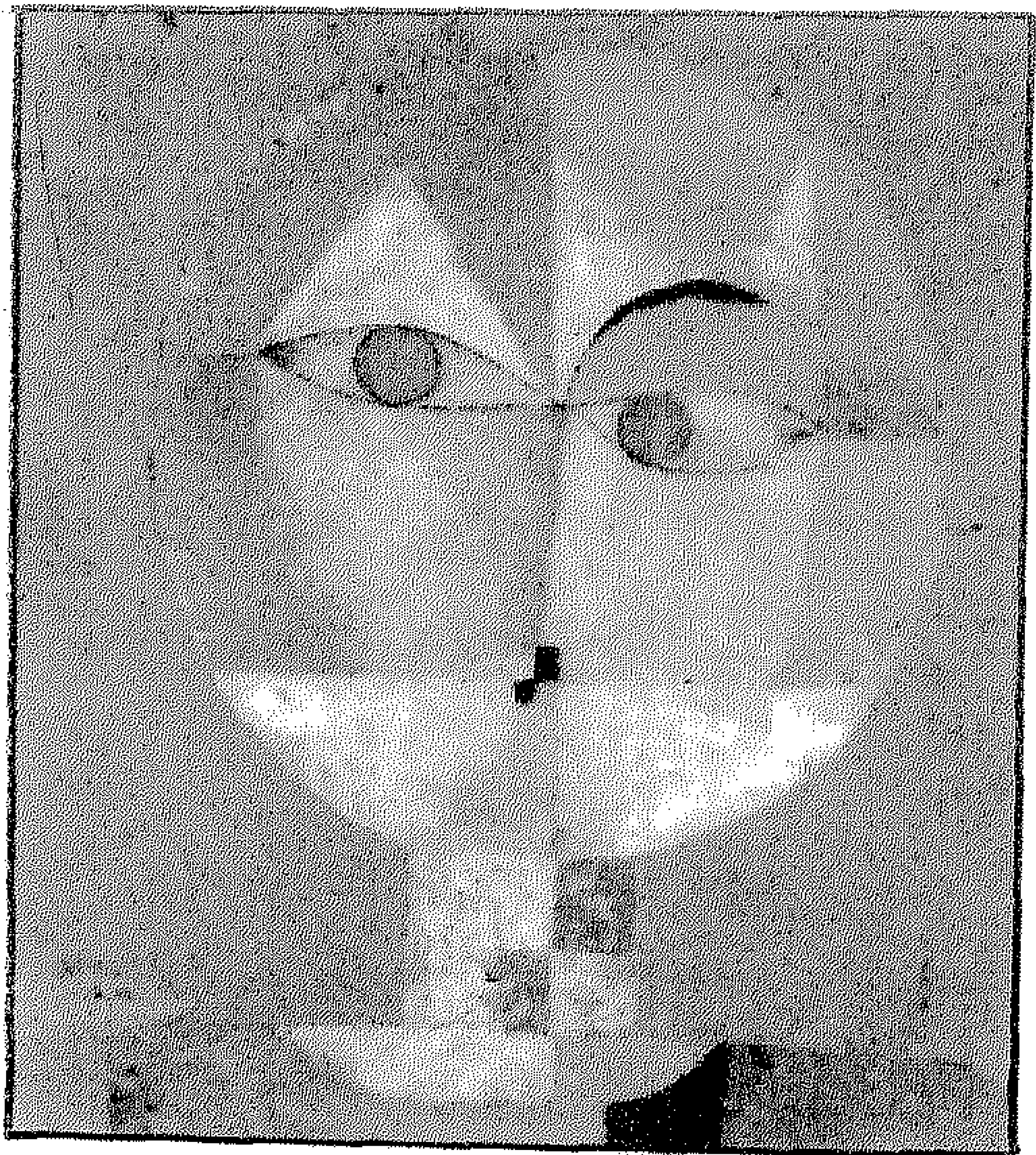
شكل (٣٩) فتاة ذات معطف أخضر
أوجست ماك - ١٩١٣



شكل (٣٧) دمية المسرح - بول كلي - ١٩٢٣



شكل (١٧) اشكال غريبة
- ايميل نولد - - ١٩٢٤



شكل (٣٨) الشيخوخة - بول كلي - ١٩٢٣

(٤٦،٤٧،٤٨،٤٩،٥٠،٥١،٥٢،٥٣) Wolf - The expressionists -P . 106. 107.

(٥٤) فى عام ١٩١٩ أسس المعمارى والترجويوس فى فيمار كلية كان هدفها الأكبر ترسيخ الوحدة بين الفنون التشكيلية جميعها بما تقتضيه الاحتياجات الملموسة للحضارة الصناعية وربطها كلها تحت لواء مدلول بناء جديد – وسميت هذه الكلية بالباوهاوس.

(٥٥،٥٦،٥٧،٥٨،٥٩،٦٠،٦١،٦٢) Wolf - The expressionists -P . 119. 121. 124. 125. 126 .

(٦٣،٦٤،٦٥،٦٦،٦٧،٦٨،٦٩،٧٠،٧١،٧٢،٧٣) Wolf - The expressionists -P . 114. 115. 118. 149. 184. 150. 151. 152. 197.

(٧٤،٧٥،٧٦،٧٧،٧٨،٧٩) Wolf - The expressionists -P . 156. 157. 161. 181. 187 .

(٨٠) وهى أفلام رعب فى العصر الذهبى للسينما الألمانية (فيلم مقصورة الدكتور كاليجارى سنة ١٩١٩) إخراج «روبرت فينى» وتدور حول الأمراض النفسية المتأثرة بأبحاث سيجومنيد فرويد – المرجع: قصة السينما فى العالم – ارثر نايت – دار الكتاب العربى بالقاهرة – ١٩٦٧ ص٦٠.

(٨١،٨٢،٨٣،٨٤،٨٥،٨٦) Wolf - The expressionists -P . 154. 176. 197. 190. 193.. 195 .

(٨٧) راجع تحليل أعمال ايميل نولد – القيم التشكيلية – د. مصطفى يحى – دارالمعارف بالقاهرة ١٩٩٣.

(٨٨،٨٩،٩٠،٩١،٩٢،٩٥) Wolf - The expressionists -P . 207. 204. 206. 164..

(٩٣) هى سلسلة من أفلام الرعب المعتمدة على نتائج التحليل النفسى لمدرسة سيجموند فرويد وبدأت من سنة ١٩١٣ حتى سيطرة (أدولف هتلر) على السلطة فى ألمانيا – قصة السينما فى العالم – أرثر نايت ص٦٠–٦١.

(٩٤، ٩٦، ٩٨) Wolf - The expressionists -P .167. 206

(٧٥،٩٩،١٠٢) د. نعيم عطية – التعبيرية فى الفن التشكيلى – دار المعارف بالقاهرة – ص٢٥، ص١١٣، ص٢٣٦.

(٩٧،١٠٠،١٠١) د. عبدالفتاح حسن أبو علبة د. اسماعيل ياغى – تاريخ أوربا الحديث والمعاصر – دار المريخ بالرياض – ص٤٥٣، ص٤٦٦، ص٢٣٦.

* * *

الباب الثالث

المدرســـة الفرنســـية

١ - بول جوجان
٢ - اندرى دوريان
٣ - كيس فون دونجن
٤ - جورج رووه
٥ - موريس دى فلامنك
٦ - فرانسيس جربر
٧ - ادوارد جويرج
٨ - برنارد بوفيه
٩ - مارسيل جرومير
١٠ - اميدو مودليانى
١١ - مارك شاجال
١٢ - حاييم سوتين
١٣ - بابلو بيكاسو

مقدمة

ندرك أن التيارات الرئيسية للحركة الفنية تتقابل وتتلاقى وتتأثر فيما بينها وذلك يؤكد عالمية الفن المعاصر ويعطيه طابعه العالمى بعيدا عن نظريات القوميات المحددة بالعصبيات المحلية ذات الحدود الضيقة .. فنرى الحركة الوحشية (١٩١٥-١٩٠٧) ولدت فى فرنسا ولكنها ترجع إلى الفنان الهولندى (فان جوج) وهى تبشير بالحركة التعبيرية لأنها تحمل أغلب سمات المدرسة التعبيرية ..

وعندما تصل الحركة الوحشية إلى عالميتها نتيجة لمعارض صالون (داتوم سنة ١٩٠٥-١٩٠٦) وتصل حتى عام ١٩٠٧ حيث يتعامل صالون داتوم بصفة دائمة مع الفنان سيزان وفان جوج ويتعاون بعد ذلك بيكاسو مع براك فى وضع أسس التكعيبية .. ويتجه أغلب الفنانين المتوحشين إلى التعبيرية والتعبيرية التجريدية والتكعيبية والسريالية والدادية .

فنرى الوحشيون يتأثرون بشدة بالفنان الهولندى (فان جوج) ونرى (بول جوجان) يتأثر بالفن البدائى فى جزر المحيط الهادى .. وتحتضن الحركة الوحشية التعبيرية وتبشر بها وهى فى قوتها فيعرض الفنانين الفرنسيين فى برلين بجوار الفنانين الألمان أمثال (كيرشنر – شميت روتلوف – نولد – مارك ماك – بيشستاين) والروسى (كاندنسكى – جاولنسكى) والفرنسيين (براك – ماتيس – دوريان – دوفى – فان دونجن – فريسيز) والسويسرى (كونوا اميت) والهولندى (موديليانى) والبلجيكى (ريك فوترز) . والنرويجى (أدفارد مونش) ..

فنرى ذلك اللقاء وما تكرر مثله فى أكثر من مناسبة من لقاء بين الفرنسيين والألمان والهولنديين والنرويجيين والسويسريين والروس وغيرهم وتأثير الحركة الوحشية على التعبيرية فنرى الفنان الألمانى (كيرشنر) يكتشف فى متحف الأجناس فى مدينة (دريسدن سنة ١٩٠٣) منابع النحت الزنجى الأسترالى ويسمى رسوماته وأسلوبه فى الحفر على الخشب بالخط الهيروغليفى ونرى فنانى جماعة الجسر والفارس الأزرق بألمانيا يتأثروا بالفن الفرنسى وخاصة فان جوج ومانيت وسيزان وبالمدرسة الوحشية والتأثيرية الفرنسية وما بعد التأثيرية الفرنسية فى أثناء رحلاتهم المتكررة إلى باريس فنرى (جوستاف كوربيه)

الفنان الفرنسى يعرض فى ميونيخ ويصادف نجاحا ساحقا ويتأثر به تلميذه (ليبرمان) الألمانى بأسلوبه فى تأثيرية ألمانية تتجه إلى خلفية اجتماعية للطبقة الراقية فى ألمانيا .

وينتج فان جوج أعماله الهامة فى جنوب فرنسا (آرليس) ويشترك معه جوجان لفترة بسيطة ثم يذهب إلى جزر البحار الجنوبية باحثا عن البدائية والفطرية فى الحياة مازجا بين الرؤيا الحديثة للفن والبعد الأسطورى البدائى فى إحساس زخرفى لونى قوى فى الفترة (١٨٨٦-١٨٩٠) والتى بعد فيها عن الحياة العصرية فى باريس ثم يذهب سنة ١٨٨٨ إلى (بونت آفين) مع الفنان (أميل برنارد) .. ويحلم مع فان جوج وأميل برنارد فى تكوين تجمع فنى للفنانين جميعا .

فالحركة الوحشية بباريس أثرت على المدرسة التعبيرية الألمانية فنرى منابع الفن الوحشى تتشابه مع الفن التعبيرى فنرى تشابه فى - اللون البعيد عن الواقعية المتحرر بانفعال منطلق - والتنفيذ السريع العفوى (مثل لوحات فان جوج) . حدة لمسات الفرشاة - الخطوط المنحنية ذات المحاور المستديرة - واللوحة التعبيرية لها تأثير الشحنة الموجة إلى المشاهد بقوة الانفعالات والإحساس والرعب والمعاناة والخوف ونقل لحالة الفنان النفسية مباشرة على سطح اللوحة . واعتبار الطبيعة كنموذج يبدء منه الاستلهام والعمل أحيانا أو افتراض عدم وجودها نهائيا والدخول مع مساحة اللوحة الفارغة فى صراع يصب عليها حالته النفسية ومعاناته وهواجسه تاركا لأحاسيسه التعبير عن مآسى البشر .

فنرى أن خلفية الفن الحديث فى فرنسا تختلف عن ألمانيا فنرى (دافيد) يضع الكلاسيكية الفرنسية الحديثة .. ونرى المدرسة الرومانسية والتأثيرية وما بعد التأثيرية تتجه بعيدا عن المعاناة والنقد اللاذع للمجتمع والحياة بعكس المزاج الألمانى المسيطر عليه البعد التشاؤمى والرؤيا المشوبة بالأشباح والغموض الداخلى فى إنتاجهم الفنى والأدبى وأهل شمال أوربا أيضًا .

وقد سبق الألمان فى النقد اللاذع والرؤيا الغامضة البلجيكى (جيمس أنسور) والنرويجى (ادفارد مونش) .

فنرى الفنانين (دوميه ١٨٠٨-١٨٧٩) و(ديلا كرواة ١٧٩٨-١٨٦٣) و(تولوز لوتريك ١٨٦٤-١٩٠١) و(فرانسوا بوشيه ١٧٠٣-١٧٧٠) و(دافيد ١٧٤٨-١٨٣٥) و(آنجر ١٧٨٠-١٨٦٧) و(ديجا ١٨٣٤-١٩١٧) و(جوجان

١٨٤٨- ١٩٠٣) و(ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤) و(جورج رووه ١٨٧١-١٩٥٨) و(فلامنك ١٨٧٦-١٩٥٨) و(ديران اندريه ١٨٨٠-١٩٥٤) . و(جروبر ١٩١٢-١٩٤٨) و(ادوارد جوبرج) و(موديلياني) و(جرومير) .

فجميع هؤلاء الفنانين من الرومانسيين والتأثيريين ووحشيين أمثال ماتيس وجورج رووه وفلمنك وتعبيريين قد ساهموا فى خلق التعبيرية الفرنسية وكذلك معهم الفنانين الوافدين على مدرسة باريس محملين بسمات غربية من بلادهم سواء من شمال أو شرق أوربا أو من أسبانيا متأثرين بالفن الإسلامى والشرقى مثل (فان جوج ١٨٥٣-١٨٩٠) و(حاييم سوتين ١٨٩٤-١٩٤٣) و(مارك شجال ١٨٨٧-١٩٧٧) و(بابلو بيكاسو) و(كيس فون دنجن ١٨٧٧-١٩٦٨) فأعطت لهم المدرسة الفرنسية المناخ الفنى وحرية المعاصرة والتجريب داخل إطارها ولم تفرض عليهم سمة من سماتها الفرنسية بل ساعدتهم فى صقل ونمو اتجاهتهم وأساليبهم الأصيلة فى أصالة وتفريد لكل فنان أجنبى أتى إلى باريس وتلك من أهم مميزات مدرسة باريس الفنية .

١ - بول جوجان ١٨٤٨-١٩٠٣ Paul Gouguin

ولد بول جوجان فى السابع من يونية عام ١٨٤٨ بباريس وتوفى عام ١٩٠٣ فى جزر (الماركيز) وقضى جزء من طفولته فى (بيرو) حيث توجد عائلة أمه والفترة (١٨٧١-١٨٦٥) أنفقها داخل البحر .

وكان يداوم على الرسم أثناء عطلة الأحد متأثرا بالمدرسة التأثيرية وأنتج العديد من اللوحات فى الفترة (١٨٨٦-١٨٨١) ورغم معارضة عائلته لنشاطه الفنى ذهب للحياة فى (بريتانى) بمنطقة (بونت افين) وفى الفترة (١٨٨٦-١٨٩٠) كان متفرغ للإنتاج الفنى بعيدا عن الحياة فى باريس وذهب إلى (باناما) .Panama

ومكث شهرين مع (فان جوج) فى (آرليس) عام ١٩٨٨ واختلف معه فى أسلوب الحياة داخل مرسم واحد وتشاجرا كثيرا - وفى عام ١٨٩١ يذهب جوجان إلى (أوهايو) وينتج لوحات عن الحياة البدائية هناك وفى عام ١٨٩٣ يعود إلى باريس بحثا عن المال اللازم لمعيشته ولكنه يعود إلى جزر البحار الجنوبية مرة ثانية فى عام ١٨٩٥ وقد ضعفت صحته ويمكث فى (بيرو) ويتوفى فى جزر الماركيز Marquesas تاركا أعمالا لها السمات التأثيرية والشحنة التعبيرية القوية فى اللون القوى والمساحات اللونية الصريحة

المسيطرة على البناء الفنى للوحة ومسجلا برؤيا تعبيرية الأسطورة البدائية فى جزر البحار الجنوبية مازجا بين الأسطورة والرؤيا الحديثة لعصره متأثرا بسيزان وبيسارو فى أعماله الأولى وبعد سنة ١٨٨٦ يأتى بأسلوب ما بعد التأثيرية فى اللون القوى الصريح والبعد النفسى للأسطورة البدائية والبناء الفنى المعمارى للأجساد العارية لسكان جزر البحار الجنوبية ويتقابل عام ١٨٨٨ فى (بونت - آفين) مع أميل برنارد الذى ساعده فى التعرف بالفن النحتى البدائى وكذلك الفن اليابانى وخطوطه الإنسيابية .

ومن أعماله (من أين أتينا ؟ وإلى أين نذهب ؟) والعديد من الأعمال الحفرية على الخشب وأعمال الليثوجرافيا ... ولوحة (أهابو سنة ١٨٩٣) - ولوحة (بعد اليوم لا . Nevenmore) عام ١٨٩٧ ولوحة (الحلم ١٨٩٧) ذات الرؤيا الخيالية والأسلوب التعبيرى فى حرية الرؤيا المتداخلة بين الواقع والخيال وأيضا فى تنفيذ اللوحة داخل اللوحة .

ولوحة (نهاية الغذرية سنة ١٨٩٠) ولوحة (صباح الخير يا سيد جوجان سنة ١٨٨٩) ولوحة (الهندية الحمراء مع عباد الشمس سنة ١٨٩٠-١٨٨٩) لوحتى (المسيح الأصفر سنة ١٨٨٩) و(المسيح الأخضر سنة ١٨٨٩) فى رؤيا لونية متحررة من تقاليد اللون التقليدى .

ولوحة (المقهى فى المساء فى أرليس سنة ١٨٨٨) ولوحة (صورة شخصية للفنان مع بالتيه بالرسم سنة ١٨٩١) .

وكان يحلم مع فان جوج وأميل برنارد فى تكوين تجمع فنى للفنانين جميعا ونرى جوجان قد حول منزله فى شارع (نيرسا بختوركى) إلى قصر شبيه بقصور ألف ليلة وليلة من الرسومات الغريبة البدائية على الجدران وذهب الفنانين الشبان الألمان إلى تقليد جوجان فحفروا على الخشب وأنتجوا قطعا نحتية وأعمالا على الزجاج المعشق وخاصة أعضاء جماعة الجسر فى درسدن بألمانيا وأنتجوا أعمالا داخل الطبيعة فى ضواحى درسدن .

ونرى جوجان يحذر المصورين الشبان من تسجيل الطبيعة كما هى وبصورة مطابقة لها عن قرب ودعاهم إلى التفتيش داخل ذاتهم والبحث عن المركز الخفى حول العين مع عدم إلتصاقهم بالعالم المرئى . واعتبار أن أى عمل فنى يغيب عنه الحضور الإنسانى فهو فن غير معبر وعقيم .

وبذلك فتح الطريق للتعبيريين ليصلوا إلى أبعد من ذلك . فاعتبروا الإنسان موضوع اللوحة ومحورها الأساسى .. بل غالبا الفنان ذاته هو محور العمل الفنى ومعاناته الذاتية هى مضمون اللوحة فى اعتراف بعواطفه وهواجسه الشخصية برؤياه الذاتية والشخصية المغرقة فى التفرد والرؤيا الداخلية الخاصة به (الفنان) .



(**صباح الخير مسيو جوجان**) ١٨٨٩ - زيت على قماش ٧٤×٩٢,٥ سم - المتحف القومى فى (بيرو) **شكل** (٦٤)

لوحة (صباح الخير مسيو جوجان سنة ١٨٨٩) ذات أبعاد نفسية واضحة فى وقفة الرجل المرتدى المعطف الثقيل فى صمت أمام امرأة وبينهما سور خشبى داخل حديقة منزل ريفى وبجوار قدم الرجل كلب صغير وفى الخلفية السماء ذات مساحة زرقاء تركوازية ويبدو القمر خلف إحدى المنازل البعيدة وراء الأفق . مستخدما الفنان الألوان الدافئة القوية الصريحة من الأخضر الداكن والفاتح النباتى والبنى الداكن والأزرق البروسى والتركوازى مع تنويعات من الأخضر والأصفر - فى بهجة لونية تعطى ثراء للعمل الفنى والبناء الفنى للوحة له الاتزان البسيط متضمنا المضمون العام للوحة التى توحى بلقاء عابر أو ذا مغزى مستقبلى بين الرجل القادم فى الصباح إلى ذلك المنزل الريفى محملا بأسرار من ورائه وإذا تفحصنا وجه الرجل نجده هو الفنان وقد تقمص شخصية ذلك الرجل داخل العمل الفنى (هجرته إلى بحار الجزر الجنوبية بحثا عن الفن البدائى والحياة النقية الفطرية) فنرى البناء الفنى العام للوحة الرأسيات للسور الخشبى الرقيق والأفقيات للأشجار الثلاث مع تنويعات من نباتات رأسية دقيقة وامتداد الأفق فى مساحة لونية صريحة قوية

للتلال الخضراء والروابى الصفراء فى النهاية السماء التركوازية وقد أعطى الضخامة لجسد الرجل والكتلة المدركة من خلال الخط المحدد لملابسه وكذلك حذاءه الكبير نسبيا هو والمرأة أيضا .. مع تنويعات من درجات لونية فاتحة متأثرا بالمدرسة التأثيرية فى التعبير عن تدريجات النباتات الصغيرية فلوحة (صباح الخير مسيو جوجان سنة ١٨٨٩) ذات رؤيا متحررة فى اللون القوى النقى واستخدم الأسود مع تنويعات الأبيض والبعد النفسى الموحى به مضمون اللوحة مما يعطى الإحساس بالقيمة التشكيلية التعبيرية فى اللوحة بأسلوب جوجان الرمزى المتأثر بالأسطورة البدائية والحياة الفطرية .

١٨٩٣ – أوهايو – زيت على قماش – شكل (٦٥)
باريس – مجموعة (بارفات) – ملـــون

أنتج بول جوجان لوحة (أوهايو سنة ١٨٩٣) فى الفترة التى قضاها فى أوهايو بعد أن اختلف مع الفنان الهولندى (فان جوج) عندما شاركه مرسمه فى ارليس عام ١٨٨٨) ومكث معه حوالى الشهرين ... نرى لوحة (أوهايو سنة ١٨٩٣) التأثير الواضح للحياة البدائية فى تلك البيئة فنرى فتاة نصف عارية وقد جلست مثل حيوان يتربص بفريسته على أربع وأسندت رأسها بكلتا يديها فى اتجاه جانبى ومن خلفها الروابى والتلال المترامية والسماء الزرقاء والأشجار البعيدة .. ونلاحظ التشريح الجسدى للفتاة فنرى الإحساس بالكتلة النحتية ظاهر على النسب التشريحية للفتاة متأثرا بالنحت المصرى القديم وقد حدد الخط الخارجى لجسد الفتاة بالأسود وإعطاء اللون البنى الداكن مع إضاءة بسيطة على ثدى الفتاة العارى وجزء بسيط من الجبهة والرداء القصير البدائى الأحمر المزخرف بالوحدات الزخرفية لسكان هذه المناطق فى تنويعات بيضاء والشعر الأسود الداكن المشوب بالزرقة على خلفية مساحية نقية بسيطة متدرجة من الأصفر المشوب بالأبيض والأصفر الداكن والبنفسجى والسماء الزرقاء التركوازية مع شجيرات قليلة خضراء تبدو فى الأفق البعيد .. ونلاحظ البعد النفسى والرؤيا المتحررة الجريئة لجلسة الفتاة فى وضع حيوانى مترقب وفى انتظار داخلى وبعد نفسى واضح الجلوس بهذه الطريقة فى انتظار المجهول فى تلك البقعة الخالية من الحياة فى دراما ذاتية أو بعد أسطورى خاص بحياة أناس تلك المناطق .. والمبالغة فى النسب التشريحية بإعطائها الإحساس الكتلى النحتى الواضح فى جميع أعمال جوجان وخاصة فى جزر البحار الجنوبية وتعبيره

عن أجساد النسوة والفتيات العاريات بهذا الأسلوب الغير متقيد بالنسب التشريحية التقليدية برؤيا تعبيرية واضحة .

٢ - أندرى دوريان (١٨٨٠-١٩٥٤) Andre Derain

ولد أندريه دوريان فى قرية - بجوار (شاتو) بفرنسا عام ١٨٨٠ . وكان لديه استعداد فنى كبير للبحث والتجريب وعندما بلغ الخامسة عشر من عمره ظهرت موهبته الفنية .

وعندما بلغ الثامنة عشر من عمره أنهى دوريان دراسته الأكاديمية للفن بباريس (كارتييير) .

ونراه فى عام ١٩٠١ وداخل معرض لوحات لفان جوج يتقابل ماتيس وفلمنك مع دوريان ويتعارفا سريعا وفى سنة ١٩٠٥ يدعو دوريان كل من ماتيس وفلمنك لزيارته بمرسمه فى (شاتو) .

ويذهب أندرى دوريان بعيدا عن (شاتو) إلى الخدمة العسكرية من (١٩٠١-١٩٠٤) .. ويعمل فلمنك بمفرده فى (شاتو) بعيدا عن ماتيس متأثرا بفان جوج ... ويعود اندرى دوريان بعد ثلاث سنوات من خدمته العسكرية بتغير جذرى فى شخصيته الفنية ونظرته للحياة بصورة واقعية مترددا بين الثقافة الفنية والتلقائية الفنية ..

ونراه ينتج لوحات وحشية ذات قيمة فنية عالية مثل لوحة (القوارب المضيئة سنة ١٩٠٤) ولوحة (الشجرة العجوز سنة ١٩٠٤-١٩٠٥) ذات التأثيرات القوية الجريئة من اللون الأخضر .

وفى عام ١٩٠٥ يعرض فى (صالون المستقلين) بباريس ثم فى (معرض الخريف) مع زملاء الوحشيين (ماتيس - فلامنك - اوفون فريسز - راؤول دوفى - كيس فان دونجن - شارل كاموان - هنرى مانجين - جورج براك - البير ماركيه - موريس مارينو - جان بوى - لويس فالتا ...) .

وفى صيف ١٩٠٥ يذهب دوريان مع ماتيس إلى جنوب فرنسا بالقرب من الحدود الأسبانية (كولير - Colliaure) .. وتأثر دوريان فى هذه الفترة بالنحت الأفريقى مثل بيكاسو ... وأثر فى أعماله مناخ البحر الأبيض المتوسط الذى لا يعطى ظلالا حادة

للأشياء وذهب فى نهاية سنة ١٩٠٥ – إلى (لندن) وأنتج لوحات بضربات من الألوان بفرشاته ويذهب للمرة الثانية إلى (لندن) عام ١٩٠٦ بصحبة الفنان (أبروزو فوليرد) المتأثر والمتذوق لرسم الفنان (مانيت Monet) وينتج لوحات عن لندن (الجسر على نهر التايمز سنة ١٩٠٦) . ولوحة (جسر ويستمنستر ١٩٠٦) بألوان وحشية وبأسلوب تأثيرى تنقيطى .. مثل لوحته (التأثيرات على سطح المياه سنة ١٩٠٥) ذات القوة اللونية الجريئة مما تؤكد أن دوريان رائد من رواد الحركة الوحشيين .

وفى سنة ١٩٠٦ وحتى سنة ١٩٠٧ يتحول اندرى دوريان إلى التعبيرية حيث انتهت فى نهاية سنة ١٩٠٧ الحركة الوحشية كبشير لفن جديد وأسلوب جديد ورؤيا جديدة فنرى دوريان ينتج لوحة (الراقصون) ذات القوة التعبيرية فى الحركة وتناغمها والألوان الجريئة ذات القوة المعبرة فى سماء ملبدة بالغيوم الملونة وإيقاعات حركية معطية إحساس بالتوافق فى الرقص التعبيرى متأثرا بالفن الأفريقى .. معطيا جرأة فى اللون فى ذلك الراقص الثالث ذو القدم البيضاء .. متأثرا بزميله فلامنيك وماتيس وسيزان .. ويقوم برحلات متعددة لإنجلترا وأمريكا ... ويتوفى فى باريس عام ١٩٥٤ .



(الشجرة العجوز) ١٩٠٤–١٩٠٥ –
باريس – المتحف القومى للفن الحديث
– ٣٣×٤١ سم
أندريه دوريان
– شكل (٦٨)

(الشجرة العجوز) نفذها أندرى دوريان فى الفترة بعد عودته من الخدمة العسكرية لمدة ثلاث سنوات (١٩٠١–١٩٠٥) وترك مرسمه يعمل فيه صديقه فلامنك ..

يعود أندريه دوريان من التجنيد بروئيا مختلفة وتغير جذرى فى شخصيته ونظرته للحياة فنراه أكثر واقعية وبروئيا تلقائية فى استخدامه للون المعبر بقوة أسلوب وحشى واضح فى الخشونة المتعمدة فى مساحات اللون الصريحة النقية القوية لجذع الشجرة العجوز المتداخل اللون الأخضر النقى مع الأحمر والأسود على أرضية حمراء وأشجار صغيرة ذات لون بنفسجي وسماء زرقاء باهتة ونرى العفوية والتلقائية فى استخدام اللون الأخضر لجذع الشجرة وإظهار التجاويف داخله بالأسود والأبيض ونلاحظ تلك البقعة الفاتحة على سطح مياه النهر والتى توضح انعكاس الضوء عن الجانب الآخر من النهر والشجرة الرفيعة الصغيرة فى الخلفية تنتصب برشاقة مستقيمة حادة والشجرة العجوز - ذات الجذع الضخم والفرعان المتباعدان بلا أفرع صغيرة أو أوراق .

إنها وحشية دوريان المتفجرة ولكن بأسلوب تلقائى بسيط بروئيا تعبيرية متغلغلا داخل التفاصيل الدقيقة لمفردات الطبيعة .. تلك الشجرة العجوز والتعبير عنها بذلك الأسلوب الممزوج بالبهجة والأسى .. بهجة لونية وأسى فى عجزها عن الازدهار وبها حركة مائلة تنم عن اقتراب سقوطها .

إنها رؤية تعبيرية داخل المضمون العام للوحة وإن كان أسلوب تنفيذها باللون النقى الصريح التلقائى ينتمى للمدرسة الوحشية .. ولكن بمضمون تعبيرى ذاتى واضح فيه شحنة الفنان وإضفاءها على مفردات الطبيعة بروئياه الذاتية فى تلك الشجرة العجوز الخضراء .



(**الراقصون**) ١٩٠٦-١٩٠٧-زيت على قماش - ٤٤×٤٩سم - باريس - مجموعة ليبيل
- أندريه دوريان
شكل (٦٩)

أنتج (أندريه دوريان) لوحته (الراقصون) فى الفترة (١٩٠٦-١٩٠٨) حيث قاربت الحركة الوحشية على لفظ أنفاسها الأخيرة بنهاية عام ١٩٠٧ - وانتهت كمدرسة فنية عاشت ثلاث سنوات فقط مبشرة بانطلاق الفن الحديث من التقاليد المدرسية المحدودة إلى آفاق جديدة للون والخط والرؤيا العامة للعمل الفني وتأثيرها على المشاهد .

فنرى لوحة (الراقصون) ذات انفعال حركى واضح من حركة الراقصون الثلاثة على شاطئ البحر فى حالة عرى كامل وسماء ذات ضباب أبيض وأزرق .. فى توافق حركى واضح فى تناغم أوضاع أجسام الراقصون الثلاثة حيث نرى أمامنا راقص من ظهره والأيسر فى اتجاه جانبى ونكتشف أنه امرأة والراقص الآخر بالمواجهة وله جسد امرأة ... ولكن العضلات للراقصين الثلاثة قوية وتنم عن أجساد رجال ولكن الصدر البارز فى الراقصة على اليسار يوضح أنها امرأة والراقصة بالمواجهة أيضا صدرها واضح .. ونلاحظ تأثر الفنان بالفن الأفريقى الزنجى وانتشار الولع به بعد بيكاسو ولوحته (نساء أفينون) مما أعطى الفنان التأثير بالتعبير عن أجساد الراقصات بعضلات قوية أفريقية تشبه عضلات الرجال فى قوتها ونسبها ..

ونرى أنه استخدم الخط الخارجى الأسود المحدد لأجساد الراقصات مثل (بول جوجان) وأعطى تدريجات للون المعبر عن الأجساد فى درجات لونية متقاربة بأسلوب تعبيرى متخلصا من الأسلوب الوحشى فى اللون وكذلك الظلال وضحت وتقاسيم الأجساد تحددت واستخدم الأبيض والأسود لإعطاء شحنة انفعالية عاطفية مع القيم التشكيلية الأخرى داخل التكوين الفنى العام للوحة .

فنلاحظ القدمان الأبيضان للراقصين فى الجهة اليمنى وحركتها الانسيابية فى ترابط مع الراقص فى المنتصف التى تربط مع الراقص فى اليسار فى إيقاع حركى متناغم فى هارمونية واضحة لحالة الانسجام الحركى للرقص طبقا لإيقاع موسيقى صادر عن فرقة شعبية أو فريق بجوارهم .

ونرى اللون الأخضر للأرض بجوار الشاطئ الأزرق يفصل اللونين مساحة ذات درجة لونية بنيه مع الأبيض فى الأفق البعيد معطيا نوع من الاتزان مع كميات الأسود

المحددة لأجساد الراقصين وعضلاتهم وظلالهم على الأرض .. فى أسلوب حركى متناغم بتعبيرية واضحة فى اللون والحركة والمضمون العام للوحة .

٣ - كيس فان دونجن (١٨٧٧ - ١٩٦٨) Kees Van Dongen

كيس فان دونجن فنان هولندى ولد فى البلاد الواطئة بالقرب من (روتردام) فى ٢٦ يناير سنة ١٨٧٧ .. ودرس بالمدرسة الزخرفية هناك وذهب إلى نيويورك فى سن الثامنة عشر هربا من والده على ظهر إحدى السفن التجارية .. وفشل فى إيجاد طريق له فى نيويورك وعاد إلى (روتردام) ومكث بها لمدة سنتين ملتحقًا بإحدى الوظائف الصحفية .. وذهب إلى باريس عام ١٨٩٧ عندما بلغ العشرين من عمره .

وهناك تعرف على بيكاسو وباع لوحاته فى الشارع معه مقابل عدة فرنكات وكان يرسم الوجوه على المقاهى .. وتعرف على الفنانين الوحشيين وخاصة دوريان وماتيس وماركو وفلامنك .. وغيرهم .

وفى عام ١٩٠٤ يحصل على[١٠٢] (الجائزة الأولى) عن إحدى لوحاته كما نشر فى صحيفة (بلى فورت Dealor Vollard) وعرض مرة ثانية معهم فى صالون (المستقلين) سنة ١٩٠٥ .. وعرض مع المتوحشين فى صالون (داتوم) فى نفس العام .

ونرى كيس فان دونجن يعمد إلى أسلوبه المتفرد الخاص به ببطء شديد مثل ابن بلده (فان جوخ) تماما ونراه يختلف فى أسلوبه مع الوحشيين ويقترب فى أعماله بالتعبيريين فى عام ١٩٠٥ ينتج لوحة (المرأة الغاوية سنة ١٩٠٥) وهى قمة فى التعبير الوحشى بالألوان المتفجرة الثائرة وبإحساس تعبيرى ناقد وأسطورى ومخيف فى عينى تلك المرأة الغاوية وتناوله بجرأة لإظهار إحدى ثدييها بتلك الصورة المثيرة والمقززة فى آن واحد أنها لوحة وحشية وإمرأة ذات سمات متوحشة فى ذيها الأحمر وقبعتها ومساحيقها الخضراء والحمراء أنها لوحة وحشية تعبيرية تنم عن تفرد أسلوب فان دونجن عن بقية زملاءه .

ونرى لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) سنة ١٩٠٦ ذات الإحساس الشرقى ربما أوالغجرى أحيانًا . أنها رؤيا أسطورية لعالم من عوالم الفن الشعبى البعيد عن البيئة الأوربية تمامًا فى الملابس الشرقية وأدوات الموسيقى وملابس الراقصة المزخرفة متأثرًا بهنرى ماتيس وفرقتها فى خلفية سوداء تماما وبأسلوب يذكرنا بالفنان (إيميل نولد)

الألمانى التعبيرى بجماعة (الجسر) بدرسدن وكذلك زميله الفنان أتوميللر بنفس الجماعة .. إنها رؤيا جريئة بألوان متوحشة وأسلوب تعبيرى يوضح الدراما الغنائية الناتجه من حركات الراقصة المتشنجة المنطلقة بكلتا يدها على وجهها والعازفة المنشدة خلفها . والملابس ذات الألوان الصارخة أنها رؤيا ذاتية لدراما إنسانية للراقصة وفرقتها (فاطمة وفرقتها) إنها ربما حفلة (زار) شرقية تنطلق من خلالها الروح بعيدًا عن الجسد فى تحرر هستيرى وانطلاقٍ من قيود الحياة الاجتماعية أو فرقة سيرك متجولة .. إنها لوحة جريئة فى الموضوع والأسلوب والرؤيا لفان دونجن .

وفى سنة ١٩٠٧ يحصل فان دونجن على عقد جيد من متعهد الأعمال الفنية (كاهنبولير) .

ونراه يميل إلى تصوير الشخصيات النسائية ووصل فيها إلى موهبة عالمية أوصلته إلى الشهرة . وأنتج سنة ١٩١٠ لوحة (الفتاة الباريسية فى مونا مارتر) بأسلوب هادئ وألوان مستقرة وتأثر بالأسلوب التعبيرى .

ولوحة (العارية اليابانية على الأريكة سنة ١٩٠٨) ذات ألوان هادئة أيضًا وخلفية (طفلية) ويغلب اللون الأبيض الرمادى الفاتح على جسد المرأة والأسود لتحديد جسدها والأحمر لشعرها وملامحها أنها توضح حالة النوم العميق لتلك المرأة العارية على الأريكة فى هدوء وبساطة وتعبيرية متميزة لأسلوب كيس فان دونجن – ولوحة (المرأة فى الشرفة سنة ١٩٠٧ – ١٩١٠) تنتمى لنفس الفترة الذى واتته فيها الشهرة وأرتبط بالبطل المسرحى الفرنسى (كاونتس كاساقى) الأستقراطى وتعرف على الطبقات الأستقراطية الباريسية وأنتج شخصيات لنساء عديدات وعاش حياة مرفهة فى (كافس) و(دفييل) ولكن بعد الحرب العالمية الثانية يعود إلى الحياة البسيطة وكان قد ترك زوجته الأولى التى تزوجها فى (لافوار) عند بداية حياته الفنية .. فنراه يعود إلى (كوت دازور) مع زوجته الثانية (مارى كليبر) ويتوفى هناك فى عام ١٩٦٨ عن واحد وتسعون عاما .

(المهرج الأحمر)

١٩٠٥ – ٧٤ × ٦٠ سم – باريس – شكل (٧١) – كيس فان دونجن (ملون)

لوحة (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) لكيس فان دونجن ذات أسلوب وحشى فى تناوله للألوان الصارخة الصريحة المبهجة للأرضية الحمراء وأيضًا ذا رؤيا تعبيرية من تدرجات الألوان على ملابس ذلك المهرج .. وزاوية رؤيته له بمنظور جانبى .. وتحريفه لنسب جسده فى الساق المنثنية على المقعد .. وكذلك فى وضعه الغريب والغير مستقر على المقعد بل متلامس معه أو فوقه فى الهواء فى وضع غريب ومتعب لمن يطبقه ثم استخدامه للأسود للمقعد على أرضية حمراء أرجوانية والأبيض للجياد المتحركة على يسار للوحة ويقودها حوذى واستخدامه الأسود المحدد للخط الخارجى لجسد المهرج وأيضًا استخدامه الخط الأحمر المحدد لجسد الجواد الأبيض والخط الأسود السميك للحوذى ذو الملابس الزرقاء الفاتحة .. داخل ذلك السيرك أو المنتدى .

إنها لوحة وحشية وبها سمات عديدة تعبيرية .. فنرى رأس المهرج وقد ظهرت بلا شعر وبنظرة جانبية متخذًا مساحة زرقاء محددة للملامح وفى الخلف مساحة بيضاء تتردد معّ المساحة البيضاء لمؤخرة قدمه المثنية على المقعد فى وضع غريب كل ذلك فى مساحة لونية حمراء وصفراء مشوبة بالأحمر والبرتقالى .. ثم رسمه رأسه الحليق والبقعة الحمراء فى وجهة هل هى أذنه أم قرط من الأقراط التى يستخدمها رجال الغجر .

(ثم هل تأثر بتلك اللوحة الفنان المصرى عبد الهادى الجزار ١٩٢٥ - ١٩٦٦) فى لوحته (المجنون الأخضر سنة ١٩٥١) أثناء إنضمامه لجماعة الفن المعاصر فى مصر (١٩٤٦ - ١٩٥٠) .

ونرى فى لوحة كيس فان دونجن - الثورة اللونية واضحة بأسلوب وحشى ولكن العمق يظهر فى لوحته وتدرجات الألوان والموضوع بمضمون عام داخل العمل الفنى .. أن فان دونجن كان دائمًا له أسلوبه المتفرد المختلف عن بقية زملاءه المتوحشين برؤيا خاصة وألوان له القوة التعبيرية الخالصة .

(فاطمة وفرقتها الغنائية)— ١٩٠٦ — ١٠٠ × ٨١ سم — باريس — مجموعة فازس — كيس فان دونجن — **شكل (٧٢)**



لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) سنة ١٩٠٦ ذات رؤيا تعبيرية واضحة من تناول الموضوع فى حد ذاته وذلك الموضوع الغريب المتصل بحياة طائفة من البشر يتكسبون من النشاط الفنى الشعبى يؤدون رقصات فى إحساس بالمأساة أو الدراما الإنسانية — وهى دراما ذاتية من أحوال حياتهم الصعبة على أطراف المدن الصناعية وبعيدًا عن التطور الحديث للحياة — أنهم طائفة الغجر حيث لا قوانين ولا نظم تحد من سلوكهم الغريب .

فنرى الفنان يصور إحدى حفلات الغجر باسم (فاطمة وفرقتها الغنائية) وتتوقف عند اسم (فاطمة) عربى إسلامى شرقى .. هل يقصد حفلات الزار الشعبية المصرية حيث يرقص الحاضرون على أنغام ودقات الطبول الهستيرية إلى أن يصاب الراقص بالإجهاد الشديد إلى حد فقدان الوعى وبعد ذلك يتخلص من قيود جسده الضاغط عليه فى انطلاق محموم تحت دقات الطبول العالية الصاخبة مثل رقصات القبائل البدائية الإفريقية .. وتلك الحفلات (الزار) موجودة فى مصر كعلاج لحالات الاكتئاب والكبت الداخلى ومازالت تقام فى الأوساط الشعبية .. وأغلب الظن أن كيس فان دونجن يقصد بلوحته

(فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٩٠٦) البيئة الشرقية المصرية .. وخاصة بعد انفتاح مصر على أوربا وافتتاح قناة السويس واكتشاف مقابر توت عنخ آمون بالأقصر وانتشار الاهتمام بالآثار الفرعونية المكتشفة بواسطة العلماء الأثريين الفرنسيين وكذلك اهتم الأجانب الوافدين إلى مصر بجلب مظاهر من الحياة الشعبية حينذاك سواء بالصور الفتوغرافية أو بالمقالات المنشورة .. كما لا يغفل علينا تأثر الفنان كيس فان دونجن بالفنان هنرى ماتيس والمعروف أن ماتيس متأثر بشدة بالفن الإسلامى لجنوب حوض البحر المتوسط بجميع اتجاهاته .

فلوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) رؤيا درامية غنائية راقصة لحالة من حالات العلاج النفسى باسلوب شعبى متوارث عبر عنه الفنان بمقدرة جيدة فى تلك الراقصة فى منتصف اللوحة رافعة كلتا يداها إلى أعلى ووجهها إلى أعلى فى حالة إندماج واضح فى الرقص بالملابس الشرقية المزخرفة والمتعددة التفاصيل ومن خلفها إمرأة قصيرة القامة رافعة كلتا يداها بآلة إيقاع موسيقية (رق) وبجوارها تقف إمرأة ويبدو وجهها وجزء من جسدها وقد ارتدت على رأسها شيء يشبه التاج البسيط فى ملامح جامدة باردة بعكس فاطمة الراقصة .

أما فى الجانب الأيسر من اللوحة فهناك إمرأة رابعة تقوم بالضرب على آلة الإيقاع الثانية (الطبلة) وجالسة على مقعد وأمامها مقعد آخر أسندت عليه (الطبلة) وتقوم أيضًا بالانشاد خلف الراقصة .

والخلفية بها زخارف متكررة شرقية .

واللون فى اللوحة له القوة والسخونة المناسبة فى الملابس الحمراء والبنفسجية ورداء الرقص العلوى الشفاف ورداء المنشدة القصيرة القامة الأخرى والأسود والأبيض فى أرضية سوداء داكنة إلا من بقعة فاتحة قليلا فى الركن الأيمن .

ولقد نفذ الفنان هذه اللوحة بأسلوبه الخاص وشيء من الانفعال مع الموضوع مؤتيا الإحساس بالحركة المباشر من حركة أيدى الراقصة والمنشدات خلفها . فى إحساس درامى بحالة نفسية معينة تؤدى عن طريق الرقص الشعبى المبالغ فى إيقاعاته الموسيقية .

ونلاحظ الخط فى اللوحة قد أستغل فى إبراز الزخارف المتكررة ذات السمات الشرقية فى العقد حول خصر الراقصة وعنقها والزخارف على رؤوس المنشدات .

وقد ركز الفنان على إظهار الملاح المتحركة للمنشدات والراقصة بخلاف الأسلوب الفنى الوحشى من تجاهل التفاصيل المعبرة فنرى لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٨٠٦) ذات أسلوب تعبيرى فى الخط الملون واللون المتدرج المعبر عن الانفعال الداخلة لشخصيات اللوحة وكذلك فى الشحنة الانفعالية الواضحة من البناء الفنى العام للوحة .

(عارية يابانية على أريكة)

١٩٠٨ - زيت على قماش - مجموعة بارفات - كيس فون دونجن

لوحة (عارية يابانية على أريكه ١٩٠٨) من أعمال كيس فون دونجن التى أنتجها فى فترة استقراره الفنى والمادى حيث تعاقد متعهد الأعمال الفنية (كاهينوليز) .

فنرى الهدوء اللونى والاستقرار واضح على الإيقاع الخطى الخاص بلوحة (عارية يابانية على أريكة سنة ١٩١٨) ذات الخط المحورى الدائرى المائل والذى يقطع بناء اللوحة فى خط سميك أسود خشن فى إيقاع يتردد مع اتجاه وضع الذرعان خلف الرأس الاستطالة المقصودة فى خصر المرأة العارية وإظهار حالة النوم والاستغراق فيه على ملاح تلك المرأة وإستخدم الفنان درجات لونية من الرمادى والفضى وتلك المجموعة اللونية غريبة على أعمال التعبيريين والوحشيين ونراه يستخدم الخليفة بلون (طفلى) باهت هو درجة من الأصفر والبنى الفاتح فى تضاد لونى مع الدرجات الفاتحة من الفضى والتنويعات الزرقاء والسوداء والحمراء القليلة داخل التكوين ونرى البناء الفنى به سمة الجرأة وشغل فراغ اللوحة بجسد المرأة ومع الإيقاع الخطى الحركى لجسدها فى وضع مائل داخل التكوين مؤكدًا سمة من سمات التكوين الفنى العام للأعمال التعبيرية الحديثة .

(فتاة باريسية فى مونا مارتر) كيس فان دونجن

١٩١٠ - ٥٣×٦٤سم-زيت على قماش-لى هافر-شكل (٧٠) - ملون

أنتج الفنان لوحة (فتاة باريسية من مونا مارتر سنة ١٩١٠) ذات هدوء نسبى فى الألوان والموضوع والرؤيا بعد استقراره فى باريس وحصوله على عدة جوائز فنية وارتباطه مع ماتيس ودوريان وفلامنك وكذلك مع بيكاسو وأغلب الفنانين الباريسيين وإقامة علاقات مع جماعة (الجسر) فى دريسدن بألمانيا .

وكذلك حصوله على درجة من الشهرة فى المجتمع الباريسى لمقدرته الفائقة فى رسم اللوحات الشخصية النسائية .

فنرى فى لوحة (فتاة باريسية من مونا مارتر سنة ١٩١٠) اللون الهادى بعكس أعماله السابقة (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) ولوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٩٠٦) .

فالفتاة ذات رداء أصفر مشوب بالأبيض به أزرار سوداء واللوحة كذلك ولكنه قام بتحديد الملامح للأنف والجوانب بالخط الأخضر ومتأثر بلوحة ماتيس (الخط الأخضر سنة ١٩٠٥) وكذلك العينان حددت بخط أسود سميك والحواجب أيضًا أما الفم فله اللون الأحمر الفاتح الأرجوانى وفتحه الأنف أيضًا مع إعطاء قيمة زخرفية للقبعة المزدانة بالورود الحمراء الضخمة فى خلفية داكنة زرقاء مشوبة بالسواد معطيًا الإحساس ببروز الوجه البشرى من تلك الخلفية الداكنة .

والقبعة ذات لون بنى متدرج ومحدد بالخط الأسود .

فنرى فى تلك اللوحة استخدام الفنان اللون وتدريجاته فى تداخل تعبيرى هادى معطيا الملامح الهادئة المعبرة عن الشخصية الداخلية المستقرة لتلك الفتاة فى نظرة متأنية بسيطة بأسلوب تعبيرى هادى ، واللون المستخدم بأسلوب التدريجات والتداخلات معطيًا الإيحاء بالظلال المناسبة لياقة القميص وأزراره مثلا وكذلك خط الأنف الأخضر وظلال الفم الأحمر .. أنها بساطة وهدوء إستخدام اللون بحيث يعطى بعدًا تشكيليًا معبرًا مع الخط داخل التكوين الفنى العام الموحى بالتعبير عن الهدوء للشخصية المرسومة داخل إطار اللوحة الشخصية .

٤ - جورج رووه (١٨٧١ - ١٩٥٨) Georges Rouoult

ولد جورج رووه فى ٢٧ مايو سنة ١٨٧١ بباريس .. وتعلم فى بداية حياته مهنة رسام على الزجاج الملون والمعشق بالرصاص الخاص بالكنائس والقصور الكبيرة والذى يصور المواضيع الدينية والتاريخ الدينى بأسلوب كلاسيكى متأثر بأعمال (دافنشى) .

وفى سنة ١٨٩١ نراه ينتظم فى تلقى دروس فى الفن التشكيلى فى مرسم (جوستاف مورو) ... وهناك تقابل مع (كاميون - مانجوم - ماركو - هنرى ماتيس - روليت) وكانوا دارسين منتظمين فى مرسم (جوستاف مورو) وبذلك تعرف جورج رووه على الفنانين الوحشيين وعرض معهم فى صالون (داتون) سنة ١٩٠٥ فى ذلك المعرض الذى .. أطلق عليهم فيه الناقد الفنى الباريسى (لويس فاكسيليز) الوحشيين وبذلك ارتبط اسم جورج رووه بالوحشيين والحركة الوحشية التى استمرت من بداية (١٩٠٥ - ١٩٠٧) ولمدة ثلاث سنوات فقط .. معطية إحساسا مبهجا بالألوان النقية الأساسية وحرية فى الأسلوب الجديد وانطلاق غير محدود للون وامكانياته الجديدة واحترام العفوية والتلقائية اللحظيةلدى إحساس الفنان تجاه الموضوع الذى ينتجه .

فنرى جورج رووه يتخذ لنفسه أسلوب متميز ومتفرد عن باقى جماعة الوحشيين المعاصرون له وذلك لشعوره الدينى المتزايد وأنتج أعمالا دينية ذات ثورة اجتماعية وتمرد لفنان مسيحى كاثوليكى يتهم المجتمع ويعتبره مسئولا عن النساء الساقطات لفساد تكوينه وأنظمته ونراه ينتج لوحات شخصية بأسلوب تعبيرى خشن وخطوط عريضة غليظة .

وأعماله لها صفة النقد الاجتماعى اللاذع متأثر بالفنان الفرنسى (أنوريه دوميه ١٨٠٨ - ١٨٧٩) وخاصة فى رسوماته ذات الألوان الزرقاء باختزال فى الخطوط بأسلوب تعبيرى على خلفية شفافة وترى فى لوحة (القضاة الغير عادلين) .. ثورة متمردة اجتماعية وسياسية .. ونراه يؤتى بموضوعات عن العاهرات والمهرجين ذات وجوه ملطخة بالمساحيق بإحساس إنسان يأس من إصلاح البشرية .

وفى سنة ١٩١٠ نلاحظ (جورج رووه) ينتج لوحة (المسيح الأصفر) ونلاحظ تجديد فى خطوطه وواقعية مأساوية فى أسلوبه التعبيرى .. متأثرا ببقايا الأسلوب الباروكى ، موحيًا بروسومات الزجاج المعشق المنتج فى العصور الوسطى متأثرا بتعلمه لمهنة الرسم على الزجاج فى أيام حياته فى باريس .

شكل (٧٣) - رأس السيد المسيح - جورج رووة



ولوحة (أقنعة العذارى الغير حكيمات) ذات إحساس كرية فى تفاصيل الأقنعة فوق رؤوس الفتيات متأثرا بوجوه فتيات وفتيان[١١٠] (مدرسة الفيوم) بمصر أو بوجوه الفن البيزنطى على أوجه العملات البيزنطية .

ويصور وجهاء القوم تحت ستار من الاستهزاء والقبح بهم . ونرى رووه يؤتى بالأساطير وبقايا التاريخ فى لوحاته وفى لحظة خاطفة يوجه اتهامه نحو المجتمع فى صور العاهرات ومهرجين السيرك والفقراء والنساء المثقلات بالجواهر مثل الأصنام الحجرية .. إنه فنان متمرد وناقد ثائر مثل سلفه الفرنسى (انوريه دومييه ١٨٠٨ - ١٨٧٩) ولكن رووه أتى بأسلوب جديد فى تزاوج الألوان والرسم بها على الزجاج المعشق بأسلوب متحرر تعبيرى مثل .. لوحة (خداع الجنود للمسيح سنة ١٩٣٢) . ولوحته (أمام المرآة) .. ولوحة (الملك العجوز) .

ونراه فى عام ١٩٤٠ ينتج موضوعات دينية فقط ويستقر فى باريس ويتوفى بها فى ١٣ فبراير سنة ١٩٥٨ .

أمام المرآة

١٩٠٦ - متحف الفن الحديث - باريس - جورج رووة

لوحة (أمام المرآة) لجورج زووه من المراحل التى تخلص فيها من الأسلوب الوحشى الذى انتهجه فى فترة عرضه مع المتوحشين فى (صالون داتوم سنة ١٩٠٥) . فنراه يهتم بالموضوعية الدينية ويعبر عن فساد المجتمع فى صور المنحرفات والعاهرات اللاتى انتشرن بعد الحرب العالمية الأولى فى ظل الأزمات الاقتصادية والاجتماعية الناتجة عن التطور الصناعى الحديث وتفكك المجتمعات ونمو المجتمعات الصناعية الجديدة .

فنراه بصور تلك النسوة العاهرات عاريات فى رؤية تشريحية لنسب أجسادهن مقززة وضخمة ومبالغ فى بعضها فنراه يبالغ فى حجم صدورهن وأردافهن بأسلوب يعبره به من خلال الخط السميك والخشن عن البؤس الاجتماعى والنفسى الذى تعيشه تلك النسوة .. ومازال متأثر الفنان بالخط المشوه المبالغ فيه بخشونة وسمك واضح متأثر بالرسومات على أسطح الزجاج الملون الخاص بالكنائس والقصور الذى أنتجه فى بداية حياته الفنية .

فدائما الخط عنده ذا سمك واضح وحاد وأسود والملامح خشنة وسميكة بالخط الأسود أيضا متأثر ربما بالرسوم الخاصة بمدرسة (الفيوم) بمصر ورسومات الوجوه على التوابيت هناك تلك المدرسة التى تأثرت بالفن البيزنطى مع تيارات قوية من الفن المصرى الشعبى والقبطى .. فنرى ذلك واضحا حتى فى لوحته (خداع الجنود للمسيح سنة ١٩٣٢) .

ونرى فى لوحة (أمام المرآة) الزاوية التى عبر عنها الفنان برؤيا منظورية بمنظر جانبى وتلك الحركة فى وضع الزراعين والصدر المستدير البارز فى ترهل ظاهر والجسد البعيد عن النسب الجمالية المتعارف عليها .

وملامح الشقاء الواضح على المرأة على صفحة المرآة التى أمامها فى ملامح ضخمة حزينة ، الفخذان ذا حجم كبير نسبى مع الجسد ، وبقايا الجورب على جسدها العارى . إنها رؤيا ذات اتجاه تعبيرى مثل الفنان جورج جروسز الألمانى ولوحته (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) فنرى المرأة تجلس فى مقهى عام وعارية تماما إلا من جواربها وبقايا من الفراء حول عنقها فقط . إنها الرؤيا الجديدة للموضوع .

نلاحظ الخلفية ذات الإحساس الكئيب الثقيل المظلم على الجدران الغير نظيفة إلا من المرآة المتواضعة التى تتيح لنا رؤية باقى جسد المرأة العارية ذات الملامح القاسية الحزينة فى رؤيا تعبيرية نقدية لفساد المجتمع الحديث .

٥ - موريس دى فلامنك (١٨٧٦ - ١٩٥٨) Mourice Vlaminck

مارس موريس دى فلامنك الرياضة العنيفة والسباحة وعزف الكمان والرحلات الخلوية وكانت له قوة عضلية وحماسة بوهيمية منطلقة بغير حدود .

وولد فلامنك فى باريس فى الرابع من أبريل سنة ١٨٧٦ فى أسرة موسيقية .. وينحدر أصله من بلاد الفلاندرز الهولندية فورث قوة البنية والصحة .. وفى بداية حياته احترف رياضة سباق الدراجات فى (شاتو) التى وصل إليها وهو فى سن السادسة عشر بعد فشله فى أن يعمل كميكانيكى الآلات والسيارات .

وعند بلوغه سن الثامنة عشر تزوج وكان يتكسب من سباق الدراجات وعزف الموسيقى على الكمان فى المقاهى والحانات .

وفى أثناء فراغه كان يزاول الرسم بدون ارتباط بمذهب أو مدرسة أو أستاذ له .. ولم يقم بزيادة (اللوفر) وكان يفتخر بهذا ويقول[١٠٣](الحياة هى أنا ، وعلى كل جيل أن يبدأ كل شىء فى الفن من جديد) .

وبذلك نراه قد بعد عن عمد عن المدرسية فى الفن وحتى عن تأثيرات المتاحف .

وفى سنة ١٩٠٠ التقى عازف الكمان ومحترف سباق السيارات مع (أندريه دوريان) بطريق الصدفة فى القطار الذاهب إلى (شاتو) من باريس . وتصادقا وتفاهما على العمل سويا فى تصوير المناظر الطبيعية فى (شاتو) حيث استأجرا مرسم هناك وأنتج لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) وصورة (للأب يوجو) . وعملا سويا إلى أن التقيا بالصديق الثالث وهو ماتيس عن طريق دوريان فى المعرض الشامل لأعمال فان جوج فى سنة ١٩٠١ فى قاعة (برنهايم جين) وحيث انبهر فلامنك بدفء ألوان فان جوج وصرخاته الصادرة من أعماق قلبه ووجد أن جراحه يعبر عنها بألوان تعبيرية ثائرة .. وقتها قال فلامنك (هذا اليوم إننى أحببت فان جوج أكثر من أبى) .

وفى مرسم (شاتو) يعمل فلامنك بجد وحيوية ويصل إلى مرحلة الاشتعال اللونى ويحقق تطورا فى الأسلوب ذا الألوان المتفجرة بحيوية فى حين أن اندرى دوريان يذهب إلى التجنيد فى الفترة من سنة ١٩٠١ – ١٩٠٤ لمدة ثلاث سنوات فى حين كان ماتيس منشغلا بمشاكل حياته الشخصية .. وعندما عاددوريان من الجيش تعلم الكثير من فلامنك الذى كان قد قطع شوطا فى البحث والتجريب وإرساء السمات الأساسية للحركة الوحشية .

وفى سنة ١٩٠٥ يقرر الوحشيون العرض معا فى (معرض المستقلين) باريس وفى معرض (الخريف) فى نفس العام وقوبلت أعمالهم بالهجوم القاسى وفى عام ١٩٠٦ وتأتى الشهرة لموريس فلامنك ويشترى منه تاجر اللوحات (امبرواز فويار) جميع أعماله التى فى مرسمه ... ومنذ ذلك الحين تمكن من بيع جميع أعماله مثله مثل (ماتيس ودوريان) .

ولجأ إلى تبسيط بناء اللوحة (لوحة طبيعة ذات الأشجار الحمراء) ولوحة (منظر من الضفة اليسرى لنهر السين) والتى أنتجها فى مرسم (شاتو) واستخدم الألوان مباشرة من أنابيبها بعنف وصخب لونى وخشونة منطلقة من مزاج الفنان الشخصى الذى أطلق الفنان لفطرته وغريزته التلقائية .

وينتج بعد ذلك لوحة (راقصة ملهى الفأر الميت) وتعتبر لوحة تعبيرية لوجود الصراع النفسى الواضح على محيا الراقصة نتيجة مهنتها التى فرضها عليها المجتمع .. وتلك الأصباغ والمساحيق الصارخة التى سكبت على وجه الراقصة فأتى بلوحة وحشية لها سمات تعبيرية قوية وهذا ليس بغريب على فلامنك فنراه فى سنة ١٩٠٠ وقبل لقاءه مع ماتيس وتأثره بفان جوج ينتج لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) ذات تأثير تعبيرى قوى فى التكوين العام لتلك المرأة ذات الصدر البارز باستفزاز واضح والسجارة المنحنية فى فمها الأحمر والخلفية السوداء وبها بقايا مصباح والكأس الأحمر الأرجوانى . إنها رؤيا تعبيرية لحالة نفسية داخلية لتلك المرأة الجالسة إلى البار تدخن وتشرب من كأس بها شراب مثل الدم البشرى وتلك الوردة الحمراء على ثوبها ذا الملمس الخشن . إنها رؤيا تعبيرية قوية بأسلوب تعبيرى .

فنرى فلامنك يقذف بألوانه الحمراء والزرقاء والصفراء والخضراء . بإيقاع قوى مدوى فى هارمونية صاخبة مثل فرقة موسيقية تعزف بجميع آلاتها فى آن واحد وبقوة

- وفى سنة ١٩٠٧ نرى الثائر المتوحش فلامنك يهدأ ويأتى بألوان رمادية ورصاصية وزرقاء هادئة وقل من استعماله للون الأحمر مثله مثل الفنان الألمانى الهولندى (كيس فون دونجن) بعد مرحلته الوحشية فى اتجاهه إلى التعبيرية وانتج لوحة (القارب المبحر) سنة ١٩٠٦ شكل (١٠٢) (وطبيعة صامتة سنة ١٩٠٧) بأسلوب تعبيرى قوى .

وتأثر فى الفترة من ١٩٠٨ - ١٩١٤ بسيزان واهتم بالبناء الفنى للوحة والعمق والبعد الثالث وأعطى البناء الفنى للوحة تماسك واضح .. وبعد ذلك يبعد عن التأثر بسيزان فى سنة ١٩١٥ ويتجه إلى تعبيرية صور خلالها مناظر طبيعية وأشكال بدائية وحقول تهب عليها الرياح . وذلك بعد عودته من الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ ويتجه إلى عزله فنيه بعدما وصل إلى الشهرة الفنية والطمأنينة المالية ولجأ إلى الكتابة والتصوير وفى سنة ١٩٥٦ احتفل بالعام الثمانون لأعماله .. وتوفى فلامنك فى العاشر من أكتوبر سنة ١٩٥٨ .



(على البار) ١٩٠٠ - ٣٢ × ٤٠ سم - أفينون - مجموعة . موسى . كالفات
- موريس - دى - فلامنك
- **شكل (٦٧)**

لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) لموريس دى فلامنك ذات قوة تعبيرية واضحة فى الخط الدائرى لصدر المرأة والمتردد مع وجهها الدائرى أيضا فى تقاطع مع حافة البار المستقيمة المائلة وفى اتزان مع الكأس الكبير الأحمر المنتصب فى خط رأسى متعامد مع الخط المائل لحافة البار والخط الدائرى لصدر المرأة الضخم فالتكوين بسيط وقوى فى

آن واحد فالتكوين عبارة عن امرأة تقف وجسدها ووجهها ينظر للمشاهد وقد وضعت فى فمها سيجارة منثنية ولها ملامح ضخمة وخشنة وصدر بارز فى دائرية تقف على حافة بار مائلة وعليها كاس خمر والخلفية ليس بها إلا تنويعات للأسود المشوب بالأخضر وفى الركن الأيسر العلوى بقايا مصباح مضيئ بشكل باهت .

فاللون المستخدم لشعر المرأة البرتقالى الهادى المشوب بالأخضر ووجهها الأصفر المشوب بالأزرق وتلك الشفتان ذات اللون الأحمر الأرجوانى هو لون شراب الكأس والوردة على صدرها وملابسها بنفس لون بشرة وجهها .

وقاعدة البار الخشبية ذات درجة لونية صفراء مشوبة بالبنى والبرتقالى أيضا ... وفى الركن وقع الفنان برقم (١٩) الانجليزى باللون البرتقالى على أرضية سوداء بالرغم من أنه وقع باسمه والتاريخ على قاعدة البار بالأسود وبخط صغير .. ولكن رأى ذلك ربما يجعل اتزان لونى للمساحة السوداء الكبيرة فى الخلفية .

فاللون فى اللوحة قوى فى استخدامه الخشن لبروزه على مسطح اللوحة وذلك واضح فى الأحمر المكون لسائل الكأس وملمس ملابس السيدة وملامح وجهها ذا العينان الواسعتان فى نظرة ذات مغزى سلبى للحياة ومجرياتها .. على ذلك البار .

ونلاحظ الخط فى تلك اللوحة الأسود الذى حدد به الفنان تفاصيل ملابس السيدة والخط الخارجى للكأس الزجاجى وحافة البار المائلة وكذلك ملامح السيدة من فم وأنف وعينين وحدده بالخط الأسود السميك .

ونرى البعد النفسى لملامح السيدة على البار فى قوة تعبيرية واضحة من المعاناة الداخلية المتصارعة بها يساعد فى ذلك الخلفية السوداء ، والملامح المكبرة المحرفة لوجهها فى مبالغة واضحة وأيضا تلك السيجارة المنثنية بأسلوب مقصود والوردة الحمراء الضخمة على الصدر بأسلوب لونى خشن ينم عن إعطاء البعد النفسى لصاحبة الصورة ذات الدراما الذاتية والصراع الداخلى فى وقفتها هذه على البار تنظر بعيدا مع عالمها الخاص .

ونراه قد نفذ لوحته (راقصة الفار الميت) بنفس الأسلوب ذو الشحنة الانفعالية لتلك الراقصة فى ملهى ليلى فى إصرار لامتهان تلك المهنة المفروضة عليها من الظروف الاجتماعية التى مرت بها أنها رؤيا اجتماعية نقدية توضح الدراما الذاتية الداخلية لشخصياته . بنفس الأسلوب نراه يصور الصورة الشخصية (الأب بوجو) ذو القبعة

والغليون والملامح القاسية المتألمة من قسوة ومرارة الحياة التى يعيشها ذلك الإنسان والذى تعرف عليه ودوريان فى مرسم (شاتو) .

فنرى البناء الفنى للوحة (على البار سنة ١٩٠٠) ذا قوة تعبيرية من خلال مضمون الحركة الداخلية الناتجة من التردد الواضح بين المنحنيات والمستقيمات الرأسية والمائلة والدائرية فى جرأة وقوة وثورة لونية التى هى من أهم سمات أعمال الفنان ذو الألوان الصارخة القوية . .

٦ – فرانسيس جروبر (١٩١٢–١٩٤٨) Francis Gruber

ولد فرانسيس جربر فى (نانسى) فى الرابع عشر من مارس عام ١٩١٢ – وأتم دراسته فى الأكاديمية الاسكندنافية وتقابل هناك مع (أتوفرايسيز وشارل دوفر) ... وتأثر بأعمال التعبيريين الألمان من جماعة الجسر والفارس الأزرق وجماعة برلين الجديدة ... ولكن فرانسيس جربر يرى العالم من خلال رؤيا داخلية مليئة بالخرائب المياة السامة ، أن رؤيا فرانسيس جربر ذاتية بإحساس مفعم بالتشاؤم والتناقض المشوب بالخوف الأزلى من العالم المحيط به فنراه يغلق على نفسه قلعة أوهامه وهواجسه ويطارد أشباحه وتطارده فى آن واحد داخل رؤيا سجينه بإحساس نفسى درامى مأسوى داخلى حاد جدا مثل أبطال الأديب (كافكا) أن لازمات فرانسيس جربر الفنية أراضى وعرة وخالية وخربة وأدوات صيد علاها الصدأ وعارياته تظهر فى بيئة كلها خرائب وأنقاض .. ويطارد فى أعماله رؤيا العصور المظلمة والقرون الوسطى ... ونرى لوحة (الشاعر) سنة ١٩٤٢ تمثل رؤيا فرانسيس جربر الذاتية جدا فى أسلوب سريالى تعبيرى بشىء من الرمزية المتداخلة فى المأساة التعبيرية الحادة فنرى (شاعر) فرانسيس جروبر يكتب أشعاره داخل أنقاض منزل خالى خرب بلا جدران أو نوافذ لم يبقى من المنزل غير باب عليه بقايا نبات وفى الخلفية خرائب يقف فوقها جواد ضامر الجسم وفوقه طائر جارح فى تحفز والشاعر يجلس داخل بقايا البيت بجوار مكتبه وأوراقه فى حالة يأس مفعم بإحساس داخلى دفين بالمأساة الإنسانية فى فراغ تشكيلى يعطى الإحساس الدرامى لعالم أصبح الإنسان وحيدا داخل أنقاض ذاته وقد أتى بتلك اللوحة بأسلوب تعبيرى سريالى يعطى الإحساس بالشحنة المفاجئة للمشاهد .

ويصور لوحات مثل (الغارقة) وهى ليست تمثيل لحادث ولكن كمرادف لهزيمة فرنسا ولوحة (التحية إلى كالو) ذات المضمون الغامض .. أنها عوالم غامضة تبحث

داخل خرائب النفس البشرية بصراحة بمضمون تشكيلي وألوان هادئة يغلب عليها الأسود والبني والأصفر فى مناقشة هادئة لدرامية الحدث التى تتحدث عنه أعمالـه ذات التفـرد الذى عرف به فرنسيس جروبر .. ونراه يحصل على الجائزة القومية فى سنة ١٩٤٧ بباريس .

وتوفى فى سن الشباب بعد أن أنتج لوحة (الغراب) متذكرا الطائر الليلي الذى كان دائم الزيارة للكاتب (ادجار–الن– بو) ويقول له : (بعد اليوم أبدأ .. Never More) ذات الرؤيا المعتقلة فى قلاغ الخرائب الإنسانية تنم عن رؤيا تشكيلية ذات سمة تعبيرية تحمل في داخلها الإحساس بالشحنة الانفعالية التعبيرية الصادمة للشاهد . ويتوفى فرنسيس جروبر فى أول ديسمبر عام ١٩٤٨ عن ستة وثلاثون عام .

(الشاعر)

١٩٤٢ – مجموعة بارتيكولير – باريس

(فرانسيس جروبر)

لوحة الشاعر (لفرانسيس جروبر) سنة ١٩٤٥ ذات رؤيا مأساوية بأسلوب تعبيرى سيريالى ... فنرى الإحساس بالمفارقة والغربة المسيطر على جو اللوحة العام .. لذلك الشاعر الجالس بين أنقاض منزل أو أنقاضه أو لما كانت فيما مضى منزلا ... وبجواره مكتبة ومرآته ومستند إلى إطار باب المنزل فى الفراغ الخرب ومفتـوح البـاب عن جزء فى الجانب الأيمن حجر يقـف فوقـه جـواد ناحـل الجسم ضامـر العضلات ويمتطيه طائر جارح متحفز للطيران والانقضاض والنباتات الشوكية البرية تنمـو خـلال إطار الباب وبين الصخور الخربة وأشلاء المنزل أمام الشاعر على الأرض وبينها قصائـده وأرهصاته الأولية وقد جلس فى حالة يأس داخلى وإعياء ظاهر بسرواله وقميصه وجسم ضعيف وأصابع يده التى تشبه أفرع الأشجار اليابسة فى استطالـة ونحولـة ظاهـرة مثـل أصابع أشخاص (أوجين سخيل) الفنان الألمانى .

إنه إحساس مفعم بغربة الإنسان واغترابه فى آن واحد داخل وطنه بل ومنزلـه أيضا إنها رؤيا مركبة للاغتراب والغربة لأبناء هذا الجيل من الفنانين التعبيريين .

فنلاحظ الخط ذا التنغيم فى السمك من تفاصيل دقيقة للباب الخشبى ومفتاحه وحتى دقائق ملابس الشاعر والنباتات الصغيرة التى عبر عنها الفنان بالخط المرهف المتأثر بحساسية تجاه الأشياء الدقيقة فنراه يسجلها بكل دقة مثل الطائرة الورقية الصغيرة فى سماء الجزء الأيسر العلوى .. ونرى الترديد فى التفاصيل الدقيقة المنفذة بواسطة الخطوط المعبرة فى صراحة عن زخارف الباب والمقياس السليم لكتب الشاعر وجسده النحيل والجواد والطائر الجارح والنباتات البرية فى التزام بالنسب الطبيعية لحد كبير .

أما البناء الفنى للوحة فنرى التكوين العام يسبب المفارقة والاندهاش وبعد التأثر بما يريد إيصاله الفنان من شحنة انفعالية معبرة عن ذاتية .. فنرى المكتب والشاعر وأوراقه فى منزل خرب والباقى من المنزل إطار الباب الخشبى وحتى الباب مفتوح لمنتصفه .

وخارج الباب وعلى مقربة منه بيئة صخرية ليس بها حياة ويقف الجواد فى وضع غريب على جزء من الصخر بارز كما لو أنه تمثال حجرى لجواد وفوق هذا الجواد طائر جارح (نسر) يهم بالطيران والانقضاض ... كل ذلك موجود مع الشاعر ذو النظرة المائلة واليدان المرهقتان والجسد النحيل كما لو أن الأمر طبيعى أن يوجد فى هذا المكان ومع تلك المفردات .

ومن هنا يجىء الإحساس بالمفارقة والاندهاش نتيجة لغربة العناصر عن بعضها .. فنحس المعنى الذى يريد إيصاله لنا الفنان عن طريق التزاوج الغير طبيعى لتلك العناصر فى تكوين واحد ذا وحدة فنية عامة وبناء فنى قوى . ويعرف هذا (بالتغريب الفنى – Depayrenet) وانتشر بعد ذلك فى السريالية .

كما نلاحظ الترديد فى المساحة بين شكل الباب المستطيل والقاعدة العلوية لمكتب الشاعر وأيضا البقايا المستطيلة للمنزل المحطمة على الأرض – ونلاحظ أيضا التوافق الحركى بين وضع اليدين للشاعر ووضع ساقية فى انثناءة متقابلة مع الذراعات والرأس . والإيقاع الحركى المفاجىء للنسر المتحفز على ظهر الجواد الساكن .. .

ونلاحظ التنغيم الخطى للنباتات البرية وتسلقها على إطار المنزل فى تداخل شاعرى واضح .. مع طيران الطائرة الورقية فى الهواء فى براءة وعفوية .

إنها رؤيا الذات الداخلية لذلك الفنان المغرق فى مأساة النفس البشرية بأسلوب فلسفى نفسى كبير .

٧ – إدوارد جويرج Edouard Goerg

ولد إدوارد جوبرج فى التاسع من يونيو سنة ١٨٩٣ بجنوب فرنسا فى (سيدنى) من أبوين فرنسيين .

والتحق فى سنة ١٩١٢ بأكاديمية (رسنون) .. وكان يتمتع بسلوك انطوائى .. فدائما منعزل عن الناس متعايش مع ذاته فى تأمل داخلى دائم .. وتأثر فى بداية حياته بالفنان الأسبانى (جويا) .. ورسم عاريات فى أسلوب مبتذل بعيدة عن أى مثالية جمالية فى أسلوب تشريحى استفزازى للذوق العام حينذاك مما حرك النقد المعادى له مثلما حدث قبله للفنان الفرنسى التأثيرى (مانيه) فى لوحة (الومبيا) وكذلك للفنان الأسبانى (جويا) فى لوحة (مايا) لاحتوائها على مناقشة لمفاتن الجسد الأنثوى . فنرى الفنان الفرنسى المنطوى على نفسه ينتج لوحات العاريات تعرض مفاتنها الذابلة على المشاهدين ولكنه كان يعطى البناء الفنى للوحات شيء من (الديكور الغامض لعارياته داخل شارع أو فى غرفة استقبال عائلية فى منزل محترم) أنها تناقضات مثيرة للدهشة والتساؤل من الناحية الاجتماعية مشيرا لعيوب المجتمع وفساد بعض عناصره السيئة مثل تصويره لبيوت (الدعارة) المنتشرة فى المجتمع . كنوع من النقد الاجتماعى الحاد .

ونراه يسافر فى رحلات إلى إيطاليا وبلجيكا والهند واليونان وتركيا .

ويقوم بالتدريس فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس للحفر ولوحة (بائعة الورد الجميلة) مثل إحدى إلهات الجمال الإغريقية ولكن تسير فى شوارع المدينة الفاسدة وقد أصابها الفساد والانحراف ويحاط بها أشخاص مبهمين الهوية أنها إحدى عوالم (إدوارد جويرج) الخرافية ذات الإحساس الاجتماعى المتشائم من فساد المجتمع فى شخصيات نسائية منحرفة .

(بائعة الورد الجميلة)

١٩٢٨ – المتحف القومى للفن الحديث – باريس إدوارد جويرج

لوحة (بائعة الورد الجميلة) لإدوارد جويرج .. ذات رؤيا اجتماعية ناقدة بأسلوبه الخاص فنراه يصور فتاة جميلة تسير فى الشارع وتلتفت فى براءة لا تخلو من إغراء

للخلف لتشاهد أناس غير محددى الملامح من خلفها ونرى ملامح البراءة الجميلة واضحة مثل ملكة جمال اليونان ونلاحظ استطالة الرقبة فى رشاقة ظاهرة ولكن بانثناءة غير طبيعية والذراع الظاهر من ردائها كاملا ذا ضخامة وثقل واضح من نسبة التشريحية ... وتعتبر هذه اللوحة ذات غموض داخلى مباشر لما تحويه من افتراضات خيالية عديدة تتسع للعديد من الاحتمالات فى سلوك هذه الفتاة من حولها وخلفها .

٨ - برنارد بوفيه (١٩٢٨-١٩٦٠) Bernard Buffet

ولد برنارد بوفيه فى العاشر من يوليو سنة ١٩٢٨ بباريس ودرس ذلك الفنان الباريسى فى مدسة الفنون الجميلة هناك وتخرج بها فى سنة ١٩٤٤ .

ونراه يكون مفردات أعماله من مجموعة من الشيئيات المجردة مثل بقايا الأسماك أو السكاكين وأدوات المطبخ ذات التشوهات ومائدة طعامه دائما عليها الأشياء معكوسة الأوضاع وذات أجزاء محطمة وناقصة تنم عن روح تشاؤمية وتحمل الأسلوب المميز لفن برنارد بوفيه بإحساس تعبيرى ناتج عن اختياره لموضوعاته المفضلة .

فنراه يؤتى بعض الرموز المتكررة والثابتة فى لوحاته وخاصة أدوات المبطخ المنزلية وبقايا عظام وشوك الأسماك فى علاقات تعبيرية تنم عن إحساس تعبيرى لما وراء تلك المفردات المجردة من معنى وتعبير داخلى لدى الفنان يريد الإفصاح عنه داخل الخط المعبر البارز على سطح اللوحة فى تعبير قوى ذا شحنة تعبيرية قوية .

ونرى من رموزه المتكررة (حيوان الكابوريا) البحرى ويركز الفنان على أجزاء هذا الحيوان ويضخمه ويحرف من نسبه التشريحية مظهره بأسنان داخل فك ضخم حديدى ... ونرى رؤوس حيواناته دائما منفصلة فى مجازر وزهوره دائما جافة حتى لوحة (المنتحبة – Pieta) ذات إحساس تعبيرى فى انحرافاته فى النسب واستطالة الأفراد وتوزيعهم داخل البناء الفنى للوحة وتلك السلالم فى تنغيمها الخطى والطفل الصغير الممسك بوالده والسيدة ذات الحقيبة وعملية إنزال المسيح واستطالة النسب التشريحية الواضحة من انحراف فى خطوط حادة وجافة وزوايا مستقيمة بإحساس بالسقوط والعنف والخلفية الممتد لعالم لا نهائى نحزن أنها إحدى عوالم برنارد بوفيه فى لوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦) .

وفى لوحة (الحرب) نرى نفس الإحساس الحاد فى التعبيرية المثقلة بالشحنة الدرامية ونرى مشاهد التعذيب والأسرى الناقصى الأطراف ورجال رؤوسهم مفصولة عن أجسادهم .. ونرى فى سنة ١٩٤٨ يمنح برنارد بوفيه جائزة النقد ... ويقيم معارض جديدة مثل عام ١٩٥٢ (الآلام) وعام ١٩٥٥ (الحرب) وفى عام ١٩٥٦ (السيرك) وأخيرا فى عام ١٩٦٠ (الطيور) .

إنها الموضوعات المفضلة لأسلوب برنارد بوفيه الفنى ذا الخط القوى المعبر والبناء الفنى الذى يحمل فى مضمونه الشحنة التعبيرية الدرامية الواضحة من الحبكة الأسطورية الغربية التى تفاجىء المشاهد يوقع صدمتها عليه .. وبذلك تعتبر أعمال برنارد بوفيه بعيدة عن الترفيه بل أعمال تعبيرية مأساوية مستعيرا رموز مفرداته التشكيلية من عالم أسطورى خاص به .

(المنتحبة)

١٩٤٦ – المتحف القومى للفن الحديث – باريس برنارد بوفيه

لوحة (المنتحبة) سنة ١٩٤٦ (لبرنارد بوفيه) ذات رؤيا حديثة لإنزال السيد المسيح كما تخيلها الفنان فى ملابس عصرية وبأسلوب حديث فنرى هيكل الصليب ذا مساحة ضخمة فى التكوين بزاوية متعامدة فى استقامة واضحة بأسلوب حاد وبجوار سلم خشبى على شكل هرم وقد أنزل المسيح وبجوار سيدة تسنده وفى الجانب الآخر سلم آخر حديث ينزل رجل من عليه ويقف أمام هذا المشهد رجل ذا قامة طويلة ارتدى معطف طويل ويمسك يد طفل صغير وفى الجانب الآخر الأيمن امرأة لها نفس الزى وقد أحاطت رأسها بقماش وأمسكت قفص صغير فى يدها اليسرى واليد اليمنى تضع على كتف طفل صغير آخر وفى منتصف التكوين نرى جسد شخصى مفرود على الأرض وقد بالغ الفنان فى استطاله الأرجل والذراعان فى نحافة ظاهرة والساقان متباعدان وكذلك الأيدى ذات الأصابع الطويلة الرقيقة .. وقد لامست قدمه اليسرى قدم السيدة الواقفة مع الطفل فى الجانب الأيمن وكذلك لامست يده اليمنى والقدم اليمنى للرجل الواقف ومعه الطفل الآخر ... فى ترابط بين عناصر اللوحة

المتفرقة ونلاحظ السلم الآخر ينزل الرجل من عليه يرتبط مع الطفل الصغير فى الجانب الأيسر مع بعض الأدوات التى استخدمت فى الإنزال .

كما نلاحظ تعدد الأشخاص فى اللوحة فالجانب الأيمن به المرأة والطفل بالمواجهة وفى المنتصف السيدة المنتحبة تسند السيد المسيح وفى الجانب الأيسر الرجل ومعه الطفل وقد أعطوا للمشاهد ظهورهم وجوارهم الرجل النازل من على السلم .

وهناك مفردات غير الأشخاص مثل السلم والقفص الصغير والوعاء الدائرى بجوار السيدة المنتحبة وأداة نزع المسامير (الكماشة) ذات حجم كبير جدا .

كل تلك العناصر فى فراغ مساحى ذا ملمس متناغم خشن لكن هناك إيحاء بخط الأفق ظاهر فى نهاية قاعدة الصليب بدرجة لونية أعمق نسبيا .

ونلاحظ الترابط المساحى بين مفردات التكوين فى دقة عن طريق قدم الرجل الجالس ويده وعن طريق السلم الأيسر والسلم الأيمن فى بساطة شاعرية .

كما يلاحظ الخطوط المستقيمة الرأسية هى الغالبة على التكوين تقوم بعض الأفقيات بالتوازن فى الإيقاع الخطى الناتجة عن الخطوط الأفقية لدرجات السلم الأيمن والأيسر وكذلك خطوط القفص الصغير الممسكة به المرأة بجوار الطفل فى الجانب الأيمن .

وهناك الخط الدائرى البسيط فى الوعاء الدائرى بجوار السلم الأيمن معطيا مفارقة كبيرة نتيجة لكثرة الرأسيات والأفقيات داخل التكوين . وأيضا جرة اللبن البيضاوية . فالحركة ساكنة داخل البناء الفنى للوحة إلا من وضع المنتحبة المائل الموحى مع الجسد المسجى على الأرض .

ما عدا ذلك فالأشخاص جميعا تجمدوا على أوضاعهم الثابتة فى حالة جمود وتوقف عن الزمن المادى للوحة .

فلوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦) لبرنارد بوفيه ذات رؤيا تشاؤمية مأساوية واضحة للجو العام للوحة والأسلوب الحاد فى الرأسيات والأفقيات وكذلك على ملامح المرأتين والرجل على السلم الخشبى ووضع يده على رأسه فى أسى واضح .

فالبناء الفنى مع الخط والملمس اللونى يعطى الشحنة الانفعالية المعبرة عن الإحساس الداخلى بالمأساة الإنسانية برؤيا حديثة بعيدا عن الانفعال الحركى المباشر .

٩ – مارسيل جرومير (١٨٩٢ – ١٩٧١) Marcel Gromaire

ولد مارسيل جرومير فى الرابع والعشرون من يوليو عام ١٨٩٢ فى بلدة (نوايل سورسامبر) بشمال فرنسا ونرى فى أعمال مارسيل جرومير كثير من سمات فن (ماكس بيكمان) ونلاحظ رسوخ وثبات نماذجه ذات الجذور العميقة الصلبة الغليظة فنراه يصور أجساد العاريات فى كتل نحتية تذكرنا بأجساد (بول جوجان) فى جزر المحيط الهادى أن نساءه ذات أطراف تشبه أشجار البلوط ... وبروئيا نحتية مثل النحت المصرى القديم فى عصر الدولة القديمة منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد ... أن أعماله لها رؤيا تعبيرية ذات مضمون تعبيرى تشكيلى متأثرا بالفنان البلجيكى (كونستانت برميك – Permecke) .



شكل(٨٩) – عارية ذات شعر طويل – مارسيل جرومير – ١٩٥٧

ونرى لوحات الفلاحين فى الحقول يعملون تحت العاصفة التى تكتسحهم ويقف الفلاح بجسده الصلب ذا الكتلة النحتية فى صلابة وقوة تعبيرية أسطورية ... وأما جنود مارسيل جرومير الذى صورهم فى خنادقهم فى الليل لهم أجساد ضخمة غليظة لها ثقل نحتى كثيف مثل فرسان العصور الوسطى وقد أثقلت أجسادهم الضخمة بالدروع الصلبة ... وللفنان مارسيل جرومير أعمال صور بها الحفلات الشعبية بجياد خشبية مزركشة .. فجميع نماذجه البشرية لها صفة تحدى الأقدار وتجارب الزمان وقد أعطى لها الكتلة والكثافة النحتية من خلال الملمس اللونى الخشن والإحساس النحتى الضخم الغليظ فى تعبيرية مأساوية رافضة . ولكنه اتجه فى أسلوبه هذا إلى الرمزية فى

موضوعات البطولة والتحدى ولكن بأسلوب تعبيرى وذلك واضح فى لوحته (خطوط اليد) سنة١٩٣٥ نراه صوّر النساء العاريات فى أجساد ضخمة ذات إحساس نحتى ثقيل وركز على الإحساس الدائرى لأجسادهن مع إعطاء الملمس النحتى الخشن وذلك الترديد فى الاستدارة الجسدية لجسدى المرأتين : الجالسة فى المواجهة أمام طاولة والعارية الأخرى فى الخلفية ، مع الاهتمام بمراكز الأنوثة . ونرى البناء الفنى للوحة فى كتل مساحية للأجساد المرأتين والمرأة الأخرى العجوز التى ترى الكف وتقرأ الطالع على المنضدة التى بها وريقات ورق اللعب (الكوتشينة) ومقص فى حجرة ذات نوافذ مغلقة والعارية الأخرى مستندة إلى الحائط فى تحدى وانتظار داخلى واضح من ملامح الوجه ذا النظرة الجانبية المرتفعة ... إنه أسلوب الفنان الفرنسى مارسيل جرومير الذى أعطى قوة تعبيرية لكتل الأجساد النحتية من خلال الخط الخارجى المجرد للأجساد والملمس النحتى الخشن فى تزاوج أسطورى ذلك الأسلوب الذى تفرد به . ونراه فى سنة ١٩٣٧ يكلف بتنسيق جناح السيفر بمعرض سنة ١٩٧٠ بباريس .

(خطوط اليد)

١٩٣٥ – باريس – متحف الفن الحديث مارسيل جرومير

تبدو لوحة (خطوط اليد سنة ١٩٣٥) لمارسيل جرومير ذات أبعاد نفسية واضحة من الجو العام للوحة بالمفارقة فى الأسطورة الداخلية والتنجيم وقراءة الطالع والكف لنسوة عاريات .. فى جو ثقيل الأنفاس .

فاللوحة عبارة عن مرأتان عاريتان والثالثة عجوز مرتدية زيها التقليدى تقوم بعملها فى قراءة خطوط اليد باستعانة بأوراق اللعب والمرآة السحرية فنرى امرأة جالسة ذات جسد عارى ضخم التقاسيم فى انحاءات ظاهرة تمديدها على طاولة وتمسكها العجوز وتنظر إلينا فى توجس وخوف وفى الخلفية القريبة تقف امرأة أخرى عارية لها نفس تفاصيل جسد المرأة الجالسة تقف مستندة لجدار الحائط رافعة وجهها إلى أعلى فى انتظار ممل وبجوارها نافذة حديدية رأسية وفى الخلفية اليمنى للوحة يبدو باب الغرفة الموصدة وبها تقاسيم أفقية ... . فالمرأة الجالسة ذات العقد الدائرى حول رقبتها والأساور على معصم يدها اليمنى الممتدة لقراءة خطوط الحظ بها ذات نسب تشريحية ضخمة بأسلوب

نحتى كتلى دائرى مثل التماثيل الحجرية .. وذات ملمس لونى خشن لهذا الجسد ولكن الظلال اللونية تقوم باعطاء المرونة والانسيابية الداخلية لتفاصيل الجسد من خلال تدريجات اللون من المختلفة بنفس الأسلوب نرى المرأة الواقفة فى ليونة مائلة وقد بالغ الفنان فى تضخم الجزء الخاص بأسفل خصرها معطيا له مبالغة تشكيلية بإحساس جنسى واضح من استدارة الصدر وارتفاع الرأس وملامح الوجه فى حالة نشوة ظاهرة ورغبة واضحة .. فى استنادها للجدار بذلك الأسلوب المبتذل .. ربما هما اثنتان من بنات الليل تقرآن طالعهن لدى تلك العجوز فى ذلك المكان المغلق ونلاحظ المفارقة بين ملابس العجوز التقليدية ووجهها الجامد الملامح والتى تنظر إلى بعيد لتتذكر وتجمع خطوط اليد فى ذاكرتها وتترجمها إلى أحداث ووقائع لصاحبة اليد الممتدة .. فى استسلام واضح .

ونلاحظ الترديد الخطى فى الخطوط الأفقية للجزء العلوى من الباب فى خلفية اللوحة والخطوط الرأسية للنافذة فى الجزء العلوى الأيسر كما نلاحظ الخطوط الدائرية المترددة فى تكرار فنى واضح لنسب أجساد المرأتين فى تأكيد واضح على مراكز الأنوثة والملمس الخشن لأجسادهن يساعد على الإيحاء بالإحساس النحتى الكتلى لتلك الأجساد القوية الصلبة .

ونلاحظ الزخرفة المترددة فى أوراق اللعب على الطاولة وكذلك المقص الحديدى والدائرة الصغيرة على المنضدة فى تقابل مع العقد على رقبة المرأة الجالسة .. وخطوط النافذة الرأسية والخطوط الأفقية .. ويلعب الخط أيضا دور فى إعطاء تنغيم خطى مناسب بتلك الشعيرات المسترسلة لدى المرأتين فى توافق خطى مناسب .

فلوحة (خطوط اليد) لمارسيل جرومير ذات أبعاد نفسية وفلسفية لعالم من عوالم الخيال المعنوى المنتشر والموجود داخل النفس البشرية للرغبة الدائمة فى استجلاء المستقبل المجهول .

١٠ - أميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) Amedo Modigliani

ولد أميدو موديليانى فى عام ١٨٨٤ فى لجهورن - وينتمى إلى إحدى العائلات الراقية ولكنه اختار حياة الفقر والمعاناة فقد وصل إلى باريس عام ١٩٠٦ ودرس الفن فى مدرسة (لجهورن) للفنون وتتلمذ فى فلورنسا وفيسنيا على يد الفنان (توسكان) ذلك الفنان الذى استوعب الأعمال الفنية الموجودة بالمتاحف الإيطالية .

وعاش ميدولياني في حي (مانمارتر) في باريس وتعرف على جماعة الفنانين المستقبلين والتكعيبيين وجماعة[١٠٥] (Bateau Lavoir) .

وأعجب بأعمال سيزان وماتيس . وأنشأ صداقة مع الفنان (حاييم سوتين) وصور له صورة شخصية وأيضا للفنان وتاجر اللوحات (سوبرسكي) - بأسلوبه المميز في استطالة الأعناق والأجساد البشرية في شاعرية تعبيرية واضحة .

وفي باريس حظي بانتشار فني واسع نتيجة لحياته البائسة الفقيرة وإدمانه للخمر وسوء حالته النفسية والصحية وموته بداء السل في إحدى مستشفيات باريس عام ١٩٢٠ عن ستة وثلاثون عاما .. وخلف ورائه أعمالا فنية فيها السمات التعبيرية القوية والتلقائية في تناوله للألوان السميكة بتلقائية واضحة وأيضا تلك النظرات الحزينة المتساءلة لشخصياته ذات الأعناق الطويلة وعارياته ذات الاستطالة الواضحة في تعبيرية تؤكد القيمة التعبيرية التشكيلية للمضمون العام لأعماله .. ونراه ينفذ العاريات في إيقاع هادىء شاعري ساكن بعيد عن الحركة في انحراف خطي في نسب أجسادهن بلا أي تداخل مع الخلفية بعيدا عن موضوع تتحدث عنه اللوحة . بل يريد التركيز على الإنسان سواء صورة شخصية أو امرأة عارية أو نصف عارية . بعيدا عن الانفعال أو الإيحاء بالحركة أو الإحساس بالمعاناة والتمرد الذي تميزت به أعمال فناني التعبيرية بمدرسة ميونخ ودرسدن وبرلين وأيضا في مدرسة باريس في تلك الفترة .

ولكننا ندرك الحركة الداخلية في جسد العاريات من خلال الخط ذا الصفة الاستمرارية في تلقائية وثراء تعبيري متأثرا بالفنان ماتيس وخطوطه المستمرة في إيقاع حركي متناغم مع مفردات التكوين .

ومنذ عام ١٩١١ تتأكد شخصية مودلياني الفنية كفنان له نمطه الفني الواضح في صفاء لوني وخط له السمة الاستمرارية وخاصة في لوحاته عن العاريات المنتظرات في شاعرية ورقة لونية وخطية ونقاء ... وندرك أيضا مدى المعاناة الذاتية التي يعانيها الفنان في ملامح شخصياته في سكون وهدوء سلبي واستسلام واضح .

ومن خلال ضربات فرشاته الدقيقة التي تعبر عن ثبات أشكاله واستقرارها في إيقاع زخرفي هادىء بإدراك أكاديمي للنسب الأساسية لأشكاله بعكس سوتين فنرى الدراما والمعاناة تظهر بوضوح في أعماله وألوانه وخطوطه بتعبيرية حادة .

وترك موديليانى العديد من الصور الشخصية لصديقه الفنان (حاييم سوتين) وتاجر اللوحات والفنان (سبرسكى) والعديد من اللوحات العارية للفتيات بأسلوبه الخاص ذا الاستطالة فى نسب الأجساد والأعناق والوجوه .

وندرك من خلال ملامح شخصياته المعاناة والدهشة المتساءلة فى هدوء وشاعرية وأحيانا فى مرح خفى .

(العارية الجالسة)

١٩١٧ - باريس - مجموعة ريناند موديليانى

نلاحظ فى لوحة العارية الجالسة ذات الرأس المنثنية على الكتف الأيسر والذراع الأيسر الممتد إلى أسفل فى استقامة واضحة فى اتجاه رأسى متضاد مع الاتجاهات الدائرية لتفاصيل جسد الفتاة العارى ذا الصدر المستدير والخصر والفخذين فى ايقاع منحنى دائرى لين .. ونلاحظ اتجاه الوجه الهادى ذا الملامح المحددة بدقة وقد أقفلت تلك المرأة عيناها فى استسلام واضح وخصلات شعرها الأسود تستريح على صدرها الأيمن خلف ظهرها فى هدوء شاعرى .

وقد اهتم الفنان بمنتصف الجسد العلوى فقط حتى الفخذين معطيا الإحساس بالتركيز على هذا الجزء من الجسد الأنثوى فى استطالة فى الخط بإحساس تعبيرى واضح من خلال المبالغة فى نسب الذراع الأيسر وكذلك الخصر والوجه فى إحساس بالرشاقة والشاعرية .. من خلال ألوان تأخذ الدرجة اللونية الوردية المائلة إلى الاصفرار مع تحديد الخط الخارجى للجسد العارى بالأسود والبنى الداكن وإعطاء الدرجات الداكنة لبعض المناطق فى الجسد وخلفية زرقاء سماوية فاتحة فى الجانب الأيسر وبنية داكنة فى الجانب الأيمن خلف الذراع الممتد إلى أسفل فى رأسية تعطى الإحساس بالاتزان مع الاتجاهات الدائرية والمستعرضة فى الجسد العارى معطيا الفنان الاتجاه المائل للجسد على محور اللوحة تاركا الإحساس بالحركة الداخلية من خلال استمرارية الخط المعبر عن الجسد البشرى فى حركة داخلية من خلال تفاصيل الجسد فى انسيابية هادئة ... بعيدا عن العنف الدرامى أو المأسوى المتمرد لفنانى المدرسة التعبيرية الألمان والنروجين والبلجيكيين .

١١ – مارك شاجال ١٨٨٧ – Marc Chagall

ولد مارك شاجال فى مقاطعة (فيتسبك – Vitebisk) فى روسيا عام ١٨٨٧ وفى عام ١٩١٠ أرسل فى بعثة فنية إلى باريس بعد أن أتم دروسه فى مدرسة الفنون الجميلة فى (سان بيتر سبورج) واستمر فى دراسته الفنية فى فرنسا حتى عام ١٩١٤ وكان قد تعرف بالفنانين الفرنسيين أمثال (ديلونى – موديليانى – لافرسناى) وكذلك العديد من الشعراء مثل (سندراريس – أبولينير – ماكس جاكوب) وذهب قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة إلى ألمانيا لإقامة معرض له فى برلين وعرض بهذا المعرض الذى لاقى نجاحا حوالى المائتين من أعماله ... . وتمكن من السفر قبل نشوب الحرب بأسابيع قليلة إلى روسيا .

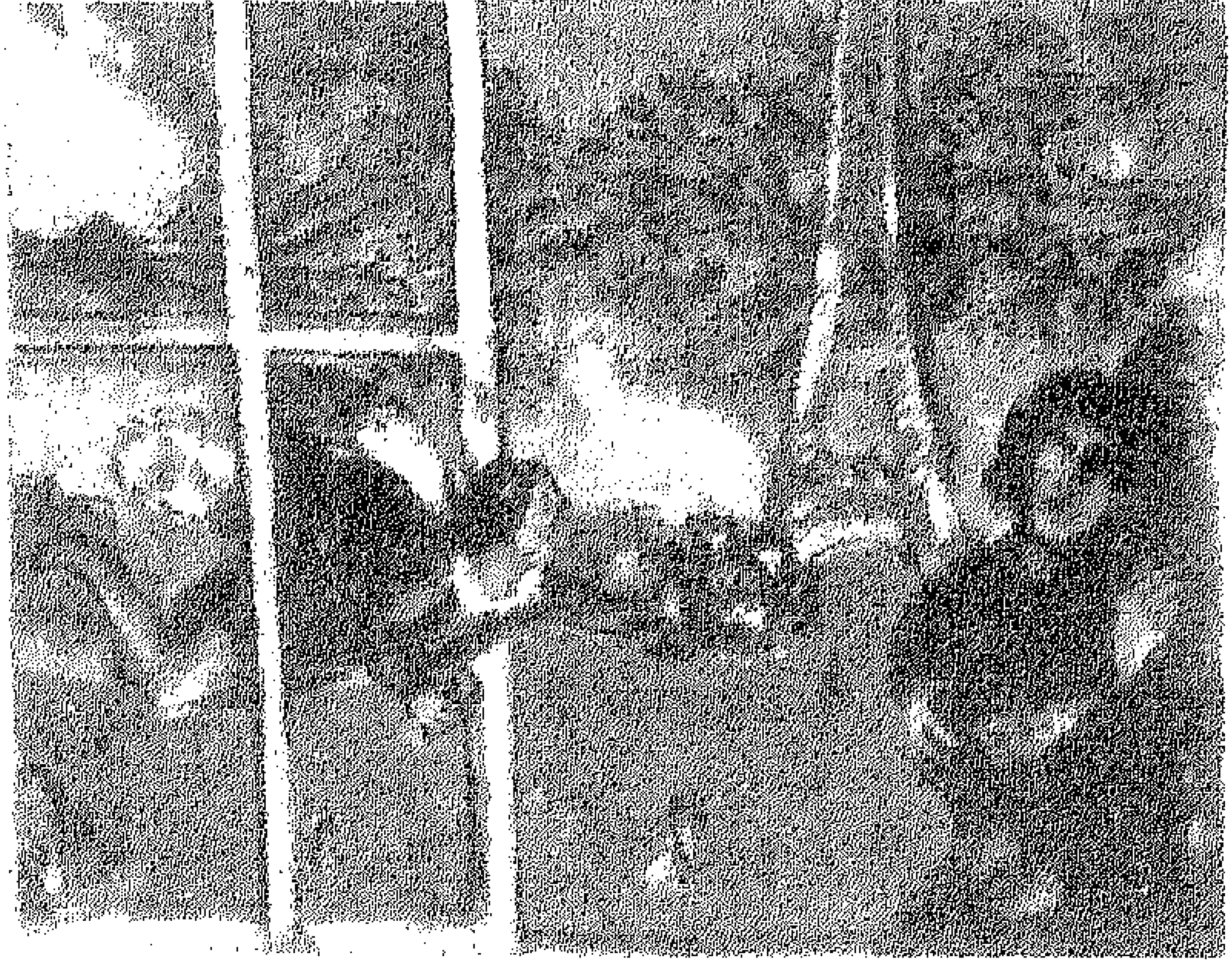
وفى عام ١٩٢٢ يترك شاجال وطنه ذلك الفنان الطموح الأسطورى المتأثر بالقصص الشعبى الدينى اليهودى الراسخة فى أعماق لاشعورة وتظهر على سطح لوحاته طيلة حياته الفنية مثلما فعل ابن بلدة كاندنسكى وجاولينسكى ويسافر إلى بولندا ثم فى سنة ١٩٢٣ يعود مرة أخرى إلى باريس .

ونلاحظ منذ عام ١٩٣٥ تظهر اللمحة التشاؤمية فى أعماله بإحساس درامى تعبيرى ينقل إلينا المأساة والخوف من المجهول وقد ساعده الفن الفرنسى على أن يوضح أحلامه التى تكتشف عوامل أخرى لم تصل إليها الأساليب الوحشية والتكعيبية والتعبيرية إنه ينتج أعمالا تعبيرية بألوان وحشية متأثرا بالقصص الدينى اليهودى وخرافات الأساطير الشعبية الروسية ورسومات الأيقونات البيزنطية بألوان جريئة متوحشة وبأسلوب بنائى جرىء وتلقائى .. لقد نجح مارك شاجال فى إيجاد التفرد الخاص به بذاتية تعبيرية بإحساس عاطفى نفسى مفعم بالتشاؤم والخوف .

ونراه فى عام ١٩٤١ يدعوه متحف الفن الحديث للإقامة فى نيويورك حتى سنة ١٩٤٧ وينتج لوحة (الحرب سنة ١٩٤٣) مجمع بها رؤياه الغريبة اللدنة المتماوجه .. وفى تلك الفترة تتوفى زوجته فى سنة ١٩٤٤ .

فأنتج أعمال كلها مزيج من ذكرياته مع زوجته فى الحاضر والمستقبل لوحة من (حولها) وتقوم الحرب العالمية الثانية وهو فى أمريكا . وفىعام ١٩٤٥ ينفذ ديكور وملابس باليه مسرحية (عصفور النار) لسترافينسكى .

شكل (٧٤) - زواج برج أيفل
- مارك شاجال



وفى سنة ١٩٤٨ تنشر أعماله المستوحاة من قصة (الأرواح الميتة) (لجوجول) - وفى عام ١٩٥٢ يعود إلى باريس من نيويورك وينشر رسوماته عن قصص (لافونتين) .

ويستقر فى فانس بجنوب فرنسا .

ومن أعماله لوحة (السيرك الأزرق) سنة ١٩٥٠ .. ذات الأسلوب السيريالى بألوان صريحة نقية مثل ألوان الحركة الوحشية وفى خلفية تجريدية تكعيبية متأثرا ببول كلى ولكن فى إطار أسطورى بعيدا عن منطق الأشياء فى تحريف لجسد المرأة على أرجوحة السيرك ورأس الحمار الخضراء والهلال داخل شمس صفراء وسمكة طائرة ذات لون أزرق .. إنه عالم مارك شاجال الخاص الآتى من إحدى قرى فيتسبك بروسيا إلى باريس محملا بالأساطير الشعبية للقصص الدينى اليهودى وعقدة الخوف والاضطهاد الأزلية لشعبه واللوحات الحائطية للمعابد اليهودية فى جنوب روسيا وباريس .. إنه عالم خاص ينفرد به مارك شاجال ويتأثر بأعمال جماعة (الفارس الأزرق) التعبيرية فى ميونخ بالمانيا ويتأثر إلى حد كبير بالشعراء (أبولينير - لافرسناى - سندراريس) وأخيرا بأشعار (بودلير) ويحقق التحولات المفاجئة فى أشكاله داخل تكويناته مستندا إلى مخيلته تلك المخيلة التى هى ملكة المواهب كما ذكر (بودلير) فنرى طيف أحلام شاجال يقف بينه وبين واقعه وبيئته الحاضرة والسابقة ... أن رؤيا شاجال البصرية تذهب أبعد من المتوقع دائما فنراه يصل إلى التعبيرية والسيريالية المعبرة بسهولة وساعدته فى ذلك الحركة التكعيبية ونراه يستعير دائما حيوانات البيئة بألوان صاخبة نقية وعشاقه دائما طائرين فوق السحاب وساعاته مجنحة وتتجول فى الهواء ويتخيل نفسه تائه يحمل عصاه وهو طائر فوق

فيتسبك ... والعاشق الذى يسقط من السماء إلى حجرة نوم حبيبته .. وخنازيره ذات رؤوس آدمية .. وطيوره المتكلمة .. والسمكة الطائرة فى السيرك .

وفى لوحة (الحرب سنة ١٩٤٣) نرى عربة ذات حصان تطير فوق بيوت قريته النائمة فى دعه والقتيل النائم فى راحة تامة في وسط شوارع القرية والأم تحمل طفلها محلقة بعيدا فى السماء مع جواد طائر بعربته أنها رؤيا سريالية متداخلة فى مخيلة فنان تائه فى عوالم متعددة .

ونرى في لوحته عام ١٩١٢ (رسم ذاتي بسبعة أصابع) متأثر بتعبيرية جماعة (الفارس الأزرق) فى ميونخ وانتجها فى بداية حياته فى باريس قادما من موطنه روسيا .. إنها ذات أسلوب تعبيرى قوى فى اللون الصريح المشحون بانفعال الفنان فالأحمر القرمزى لرأس الرسام فى اللوحة والأزرق لبرج إيفل في خلفية التكوين مثل اللوحة على الحامل واللون الرمادى للشخص الجالس وأعطى أرضية المرسم اللون الأخضر إنها رؤيا ذاتية للفنان وحنينه إلى وطنه روسيا ويظهر الخط القوى فى الحركة الجريئة ذات الإحساس التعبيرى والأسلوب السريالى فى تحريف النسب المتعارف عليها لإعطاء بعدا نفسيا للعمل الفنى وهى من أهم أعماله فى المرحلة البارسيسية ويطلق عليها (هدية إلى روسيا) .

فنرى أن جميع أعمال شاجال ذلك الفنان ذو الأصالة الفنية لها أبعاد (فرويديه) لأن مصدرها العقل الباطن ... ولذلك قال عنه (بريتون) فى سنة ١٩٤١ فى حديثه عن رواد الفن السيريالى[١٠٦] (بأن إنتاج شاجال منذ عام ١٩١١ حطم أسوار الطبيعة المحاصرة لنا) .. ونلاحظ أن جميع أعماله ذات رؤيا صادرة من عالمه الداخلى الخاص جدا .

فنراه يلغى الحاضر والماضى والمستقبل ويدمجهم فى مضمون واحد مع احتفاظ جميع أشكاله باستقلالها الكامل داخل البناء الفنى لعمله .

ونرى ألوانه ذات صفاء ونقاء وقوة تنم عن العاطفة والدراما الذاتية لدى الفنان .

(صورة ذاتية بسبعة أصابع)

١٩١٢ — أمستردام — متحف المدينة — مجموعة رينولت رسم زيتى على قماش ١٠٧ × ١٢٨ سم — مارك شاجال

إنها تنتمى هذه اللوحة للمرحلة الأولى لحضوره إلى باريس وتعرفه على الفنانين التكعبيين والمستقبلين وتعرف أيضًا على الشاعر (أبو لينير) الذى أدرك عبقريته الروسية والرؤيا التعبيرية المتوسطة داخل أعماقه وقام بتشجيعه .. فى الأواسط الفنية . لدى رسامى باريس .

فنرى فى لوحة (صورة ذاتية بسبعة أصابع سنة ١٩١٢) فنان يقوم بالرسم الزيتى أمام الحامل وعليه لوحة بها فلاح وبقرة ومنازل ريفية ونلاحظ أن الفلاح والبقرة فى السماء فوق المنازل الريفية .. (لوحة داخل لوحة) . تداخلات الرؤيا لدى مارك شاجال وقد أمسك بباليته الألوان بيده اليمنى ويده اليسرى وضعت فوق اللوحة على الحامل بسبعة أصابع أما اليد اليمنى فنراها ذا خمسة أصابع فقط .

وقد رسم عين الفنان من منظر مواجة والوجه بالمنظر الجانبى مثل رسومات قدماء المصريين . وفى خلفية الحجرة نافذة يظهر منها برج إيفل الباريسى .

وقد إستخدم الفنان اللون الأحمر القرمزى لرأس الشخص فى اللوحة والأزرق الداكن لخلفية برج إيفل فى تناقض واضح فى اللون وارتدى الفنان ملابس ذات درجة لونية محايدة (الرمادى) وأما أرضية الغرفة فهى ذات مقام لونى أصفر فاتح .

فاللون الأخضر للأرضية والأحمر القرمزى لرأس الفنان والأزرق لخلفية برج إيفل فى النافذة .. إنها تنويعات لونية جريئة ومتأثرة بالفن الشعبى الروسى مثل (كاندنسكى وجاولينسكى) أبناء بلده . مع إستخدامه درجات لونية من الأصفر والبمبى فى بقع بسيطة ولكن هناك تصارع بين القرمزى والأصفر الفاتح داخل مرسم ذلك الفنان ونرى التحريف فى الخط فى رسم العين بالمواجهة والوجه بالمنظر الجانبى واليد فى وضع غير طبيعى التى تشير إلى اللوحة ذات السبع أصابع ونلاحظ المبالغة فى حجم رأس الفنان وشعر رأسه وأنفه الكبير وعيناه الواسعتان كما لو أنه مزيج من الرجولة والأنوثة .. ونلاحظ الزهرة على ملابس الفنان والعين الأنثوية الواضحة والشعر الطويل .. إنها رؤيا التناقضات الممزوجة باللون القوى الصارخ فى تعبيرية واضحة .

وأيضًا مستخدما أسلوب المفارقة فى اللوحة داخل اللوحة بوضوح ظاهرة .

تلك اللوحة الداخلية التى بها البقرة تطير فى السماء ويجرى وراءها الفلاح بدون رأس وممسك بجرة اللبن وأسفلهم القرى الريفية الهادئة نائمة .

إنهار رؤيا الأحلام المركبة لدى مارك شاجال .

(١٢) حاييم سوتين (١٨٩٤ - ١٩٤٣) chaim Soutine

ولد حاييم سوتين فى بلدة (سميولوفتش) بجوار (منسك) بروسيا عام ١٨٩٤ فى عائلة يهودية فقيرة وله عشرة أخوة ويعمل والده حائكا للملابس وكان يجاهد بصعوبة لإطعام أبناءه الأحد عشر .

وكان يريد والده أن يجعله صانع أحذية أو رجل دين يهودى وذاق حاييم سوتين الفقر الفظيع خلال حياته الطويلة فى الطفولة والشباب .. وكان دائما يلقى الضرب من والده لقيامه بسرقة طعام أخوته من داخل المنزل .

وقبل بلوغه العاشرة تلقى دروسا مجانية فى تعلم اللغة العبرية والقصص الدينى اليهودى .

وفى العاشرة من عمره عمل لدى أحد أقرباءه فى مهنة صبى حائك ملابس وكانت ترسل له أمه طعامه المكون من رغيف أسود وسمك رنجة وخيار مملح .. وبعد سنوات طويلة نرى الصبى حاييم سوتين يتذكر سمك الرنجة هذا ويرسمه فى لوحاته مثير للمرارة والاهتزاز النفسى ونراه يترك مهنة مساعد حائك الملابس ويعمل عند مصور فتوغرافى فى (منسك) ولكنه اختلف مع صاحب المحل وطرده .. ولكنه كان قد اكتسب خبرة فى التصوير الفتوغرافى وفى تكبير الصور وإضافة إليها بعض اللمسات وفى السادسة عشر من عمره يبدأ فى مزاولة الرسم كهواية مرادفة لعمل رتوش الصور الفتوغرافية .. ويأخذ دروس خصوصية فى الرسم لمدة عام لدى أستاذ يدعى (كروجر) وكان يدفع له أجر الدروس من عمله فى تكبير الصور الفتوغرافية ويسافر إلى (فيينا) ليلتحق بمدرسة الفنون الجميلة هناك بعد أن أصبح معه ولأول مرة حوالى (٢٥ روبل) نتيجة صرف تعويض له عن حادث اعتداء وقع عليه بسبب تصويره وجه الإنسان (حاخام القرية) .

ويتقدم لامتحان دخول مدرسة الفنون الجميلة بفيينا ويرسب فى الامتحان . ولكنه بكى أمام اللجنة وتوسل إليها لإعادة اختباره وفعلا أجيب إلى طلبه ونجح فى اختبار القبول .. ومكث فى الفنون الجميلة ثلاث سنوات .

وأنتج لوحات فى هذه الفترة عن الطبيعة بإحساس حزين وتشاؤمى ناتج عن آلامه فى حياته وكفاحه من أجل البقاء ومن إحساسه الدفين بالخوف والاضطراب والقلق النابع من أصله اليهودى .. وقد لازمه هذا الإحساس .

ونلاحظ سلوك آخر لدى الفنان الشاب سوتين أنه يخبىء ما يرسمه ثم يحطمه بكل عنف إذ تراءى له أنه غير موفق فيما أنتجه .

ونراه فى تلك الفترة يتابع المسرح فى (فيينا) وتأثر بألوانه الزاهية وديكوراته وممثلاته الجميلات وكان يعيش حياة أقرب إلى التشرد والتصعلق فى شوارع (فيينا) .. مما دفع إحدى الجمعيات الخيرية بتوجيه من (ابنة الدكتور رفلكس) — تلك الفتاة التى لعبت دورًا مهما فى حياة سوتين بالتشجيع المادى أحيانًا والثقة فى النفس حينا آخر واقامت هذه الفتاة له حفلة خيرية جمع إيرادها لصالحه حتى يتمكن من مواصلة دراسته وثقافته .. وتلك الثقافة التى مكنته من دخول مدرسة الفنون الجميلة بباريس حيث رسب الفنان الفرنسى (بول سيزان) .

ونراه يودع روسيا وفيينا إلى فرنسا حيث بقى إلى آخر حياته هناك .

ونرى الشاب حاييم سوتين يصل إلى باريس فى يوم ١١ يوليو سنة ١٩١١ وبعد قبوله فى مدرسة الفنون الجميلة بباريس بسهولة ينضم إلى مرسم (كورمون) ذلك المرسم الذى كان فيه تلاميذ قبله أمثال (فان جوخ — تولوز لوتريك) وكان يعمل فى أوقات فراغه كحمال للأمتعة فى محطة (فوجيرا) .. وفى تلك الفترة أنتج لوحات (طبيعة ميتة) متأثر بالمجزر العام بشارع (دانتريج) حيث كان دائما يتقابل مع زملاءه القدامى الفنانين والمثالين يوميًا هناك .

وفى حرب سنة ١٩١٤ نراه يؤخذ فى تشكيل من العمال لحفر الخنادق .

وبعد الحرب العالمية الأولى يستقر فى حى (مونبرناس) ويترابط بصداقة قوية مع (مارك شاجال) الروسى اليهودى المهاجر إلى باريس وأيضًا مع (موديليانى) ذلك الفنان الفقير جدًا ذو الأصل الاستقراطى الفرنسى .

(اشكال) – حاييم سوتين (٨٧) (٨٦) (٨٨)







ونرى الفنان موديليانى يوطد علاقته بالشاعر (زيوروسكى) الذى أصبح بعد ذلك – تاجر ومتعهد لوحات فنية وقدم خدمات جليلة إلى أغلب الفنانين من حيث الاستقرار المادى فنراه يرسل (سوتين) على حسابه إلى (سيرية) فى جبال البرانس وإلى (كافى) فى جبال اللب البحرية فى الفترة من (١٩١١ – ١٩٢٢) وأنتج مائتى لوحة فى تلك الفترة ولم يعد يعانى سوتين من الفقر الذى لازمه طوال حياته فامتلك سيارة وارتدى أفخر الثياب .

ولكنه بدء يستقبل متاعب المرض والخوف .

فنراه يبيع خمسين لوحة دفعة واحدة إلى تاجر اللوحات والشاعر البوهيمى (زيوروسكى) بمبلغ كبيرًا جدًا وأخيرًا يبتسم الفنان الهارب من (سميلوفتشى) .. ويهتم به الدكتور (بارنس) الأمريكى الذى كان يرعى الفنان (موديليانى) وبول جيوم .

ويحتل الألمان النازيين جزء من فرنسا ويصبوا حقدهم على اليهود باعتقالهم وإرسالهم إلى أفران الحريق مثل الحشرات فلاذ حاييم سوتين بالهرب والاختباء وهو فى خوف وألم شديد من مرض قرحة المعدة .

ورفض الذهاب إلى نيويورك بدعوة من متحف الفن الحديث هناك خوفًا من الإرهاب النازى وفضل البقاء فى فرنسا فى (شمبنى) وأصيب بانسداد فى معدته وأرسل إلى باريس لإجراء عملية جراحية ولكنه وصل متأخرًا جدًا فى عام ١٩٤٣ .

لوحة (**فتاة صغيرة داخل مخلوط**) – حاييم سوتين

(مجموعة بارافات – زيت على قماش – باريس شكل (٨٥) – ملـون

نلاحظ فى لوحة (حاييم سوتين) الاهتزاز الواضح فى نسب جسد تلك الطفلة فالبعد النفسى واضح عليها فى ضخامة حجم الرأس بالنسبة للجسد والساعدان ذو الحجم الكبير والأصابع أيضا والحذاء ذو الشكل الغريب الذى يبدو أنه لشخص آخر أكبر حجما منها وتوجد الطفلة داخل خلفية لزجة متماوجة ذات ألوان خضراء وزرقاء مشوبة بالأسود فى فقاعات بيضاء فى الجانب الأيسر العلوى . وأعطى الفنان لثوب وجسد تلك الفتاة اللون الأخضر المشوب بالبرتقالى ذو تنويعات سوداء وملامح الوجه ذات عينان كبيرتان وبعدت ملامحه عن التماثل المألوف فالجانب الأيمن من الوجه له دائرية تختلف وتزيد عن الأيسر – مركزا الفنان على اتساع العينان ودكانة الحاجبان فى نظرة تساؤل واستجداء وإتهام نابعة من عينى تلك الطفلة البائسة ذات الشعر الأسود الفاحم .

وقد إرتدت حذاء وملابس ليست لها وظهرت ملامحها أكبر من سنها الحقيقى فى معاناة وبؤس وإتهام للمجتمع المسئول عن وجودها فى تلك الحالة تذكرنا بأطفال الفنان المصرى (حامد ندا) و(عبد الهادى الجزار) وأطفال الحوارى المصرية الفقراء فى عالم جورج البهجورى .

وقد عمد الفنان إلى إعطاء الخلفية اللونه اللزجة لتلك الطفلة فى تأكيد على ضياعها وتشردها فى مجتمع المدنية الكبير .. فالبعد النفسى والاهتزاز الداخلى لشخصيات (سوتين) واضح فى ملامح ونسب أجساد تلك الطفلة فى تكثيف للمعاناة الإنسانية والخوف من العالم من حوله .

١٣- بابلو بيكاسو Picasso pablo
(١٨٨١ - ١٩٧٣)

ولد بابلوبيكاسو فى الخامس والعشرين من أكتوبر سنة ١٨٨١ فى مدينة (مالاجا) فى جنوب أسبانيا المطلة على البحر الأبيض المتوسط لأب يعمل مدرسا للرسم (جوزيه روينر بلاسكو) وأخذ اسم شهرته عن عائلة أمة الأندلسية (ماريا بيكاسو) .

ونراه فى العاشرة والثالثة عشر ينتج صور بأسلوب أكاديمى راقى مستخدما الألوان والخامات التى فى مرسم والده .

وفى سنة ١٨٩٥ قبل الشاب ذو الخامسة عشر من العمر فى أكاديمية الفنون ببرشلونه حيث انتقل والده هناك ... واجتاز الاختبار فى زمن قياسى وهو يوم واحد والوقت المسموح به شهر كامل ثم فى سنة ١٨٩٧ يلتحق باكاديمية مدريد لمدة فصل واحد ويتركها لثقته من عدم جدوى الاستفادة من الدراسة بأكاديمية مدريد ....ويعود إلى برشلونه وهو فى السادس عشر من عمره فنانا حرا ومتحررا .

وفى عام ١٩٠٠ يسافر إلى باريس وقد بلغ التاسعة عشر من العمر وقد فاز بجوائز فى معارض مالاجا ومدريد وبرشلونة .

ويصل إلى باريس مع صديقه الأسبانى (كارلوس كاسيجيماس) وباع فى باريس حوالى ثلاثة من أعماله .

ونراه يعجب بالفنان لوز لوتربك وفان جوج وذلك واضح من مرحلته الزرقاء التى تلت المرحلة الكلاسيكية تلك المرحلة ذات الإحساس التعبيرى ذات ألوان تعكس الإحساس بالفقر والكآبة والسيطرة على حياته من فقر وصعلقة وإحساس بآلام الفقراء بإحساس عاطفى وأنتج لوحات طبيعية صامته ومناظر الشوارع والملاهى وصور مشهد دفن صديقه (كارلوس كاساجيماس) بعد انتحاره سنة ١٩٠١ وتظهر فى أعماله النسوة الساقطات ذات الإرهاق الشديد فى غلالات لونية زرقاء وأمهات يحملن أطفالهم فى بؤس شديد واستمر فى هذه المرحلة الزرقاء حوالى الثلاث سنوات (١٩٠١ - ١٩٠٤) ومارس نوع من (التحريف) التشريحى فى نسب الآدميين معبرا عن الإحساس المأساوى لتلك

الشخصيات فرسم أطفال ذات أجسام نحيلة ومرضى وعجائز وجرحى ونساء هزيلات عرايا وساقطات وعازفى الآلات موسيقية متشردين . إنها حياة الضياع والصراع النفسى الذى كان يعانى منه شاب هاجر إلى باريس باحثا عن النجاح والسعادة فى وجوه البشر .. أنها الحقبة الزرقاء ذات الألوان التعبيرية والعاطفة الزائدة بالحب تجاه المحتاجين والفقراء ... مثل لوحة (عازف الجيتار العجوز سنة ١٩٠٣) . ذات الانحراف التشريحى الواضح والبناء الفنى القوى والألوان الزرقاء المتداخلة والمتدرجة بها رمونية عاطفية تعطى التعبير عن مأساة هذا العازف الفقير واحتضانه لجيتاره فى لقاء عاطفى درامى حزين .

ولوحة (التراجيدا) أو (المأساة سنة ١٩٠٣) تصور امرأة فقيرة على شاطىء البحر عضها البرد والجوع وتظهر الأم والأب والطفل فى أسمال بالية بملامح ذات بؤس شديد وأقدام عارية .. والملامح الأسبانية واضحة على وجوه آدمية .. فى تلك المرحلة .

ونرى فى تلك المرحلة الزرقاء سمات تعبيرية فى الخط واللون مثبتا المأساة البشرية على زمن متوقف فى نوع من التسجيلية العاطفية بأسلوب تعبيرى ذاتى معطيا المأساة البشرية أبعادا زمنية ومكانية فى خلفيات لوحاته كرسوم حائطية أو لوحة داخل لوحة أنها مفاجئات بيكاسو التى اهشت نقاد الفن وراءه فلديه مقدرة فائقة فى التجديد والتحول من أسلوب إلى آخر مما أثار كثير من الجدل والنقاش حول جميع أعماله كدليل على ثراءها الفنى .

وفى عام ١٩٠٤ يستقر بيكاسو فى باريس ويستأجر مرسم فى حى (مونمارتر) ويلتقى بالشعراء والفنانين فى هذا المرسم وأسماه (المغسل العائم) وعاش خمس سنوات بطريقة المتصعلقين البوهيميين . مع لقاءات متكررة عن الفن والجمال وفى بداية سنة ١٩٠٥ يدخل بيكاسو المرحلة الوردية (١٩٠٥ * ٦ * ١٩) . تلك المرحلة ذات الألوان المبهجة الغالب عليها اللون الوردى المرح فنرى لوحات لنساء سعيدات وصبى ممسك بجواد وبدأت تظهر شخصياته بدون العظام البارزة والنحوله المفرطة والاستطالة الدرامية التعبيرية التى تميزت بها المرحلة الزرقاء السابقة ونرى سيادة اللون الوردى فى تلك المرحلة ذلك اللون الذى يعطى إحساس بلون الفخار المحروق لوحة (الصبى ذو الغليون سنة ١٩٠٥) ومن أسباب سعادته فى تلك المرحلة الوردية تعرف على الفتاة (فرناند أوليفيه) وأنتج لوحات لها مشبهها بجمال التماثيل الإغريقية وأنتج لوحات عن مهرجى

السيرك فى مجموعات لونية بهيجة . ونرى لوحة صورة شخصية (جرترود ستين سنة ١٩٠٦) .

ذات الأبعاد التعبيرية فى النظرة الفاحصة المتهجمة بشىء من الجمود كما لو أنه كساها بقناع مشدود على ملامح الوجه تماما . وقالت بعد ثلاثين عاما صاحبة الصورة الأمريكية[١٠٧] (إنها صورتى الوحيدة التى ظلت على الدوام أنا ...) .

وفى الفترة من سنة ١٩٠٧ – ١٩٠٩ فنراه متأثرا بالفن الزنجى عرفت هذه المرحلة بالمرحلة الزنجية .

وكان ذلك نتيجة لتأثر بابلو بيكاسو بالنحت الأفريقى الزنجى الذى أتى إلى أوربا بما فيه من طاقة انفعالية واضحة وقوة تعبيرية تجاه المجهول بأسلوب خشن وبساطة مجردة وملخصة لأهم مميزات الشىء بجرأة وتعبيرية تلقائية فطرية . فنراه ينتج لوحة (آنسات أفينيون) ذات الزوايا الحادة والمسطحات المنحدرة واستخدم الفنان اللون بطريقة خشنة متأثر بانحراف النسب البشرية مثلما فعل (الجريكو) باستطالة نماذجه البشرية وما أتى به النحت الأفريقى من تشويهات وأيضا متأثرا بيكاسو بنحت أسبانيا الشعبى (النحت الإيبيرى) ... وأخيرا تأثره بدراسة لأعمال سيزان التركيبية بعدما أفرغ من تأمله لأعمال جوجان وفان جوج .

وبذلك اعتبرت لوحة (آنسات أفينون) أول لوحة تكعيبية .. ولم يراها الجمهور إلا بعد ١٢ عام ولكن زملاء بيكاسو الفنانين اطلعوا عليها فى مرسمه .

وبذلك اكتشف الفنان الواقع من جديد مع جورج براك بعد أن هدأت الألوان الملتهبة للوحشية .. وأمكن لبياكسو وبراك ترويض الوحشية وألوانها الهائجة .

ونرى بيكاسو فى الفترة من (١٩٠٩ – ١٩١٣) يمر بمرحلة التكعيبية التحليلية وهى تفتيت أى شكل معروف إلى مكعبات ثم إعادة تجميعها فى أسلوب بنائى نحتى ذو ثلاثة أبعاد مركزا على الشكل المكعبى بعكس سيزان الذى اهتم بالشكل الأسطوانى المخروطى والكروى .

ونظر بيكاسو وبراك إلى المنظر من عدة زوايا حتى يراه كمادة حقيقية أمامه وإنتج لوحات عن الزجاجات والكراسى والآلات الموسيقية وتمسك بيكاسو باللون الرمادى وتدريجاته وأنتج (الوجوه المزدوجة) . فالوجة بالمواجهة وبمنظر جانبى فى آن واحد .

وفى الفترة من (١٩١٣ - ١٩١٦) تعرف بالمرحلة الثانية من التكعيبية (التكعيبية التوافقية) ... نتيجة لتساؤل براك[١٠٨] (لماذا نرسم هذه الأشياء ولا تستخدم الأشياء ذاتها أو جزيئات منها ...) وأنتج بيكاسو وبراك لوحات بها قصاصة من المجلات والجرائد والقماش وعلب السجائر والكبريت داخل اللوحة الزيتية المرسومة ونتج الإحساس الملمسى والحاجة الملحة لدى المشاهد للالتصاق باللوحة والإحساس بها .. فنرى لوحات بها بروزات ضخمة وملامس متباينة ومتداخلة للشىء نفسه كحبات الرمل والورق والقماش وبذلك حطم الفنان المنظور التقليدى للوحة والزمن الثابت لها منذ عصر النهضة واهتم بالذكريات والآمال والأمانى فى اللوحة كبعد جديد لعامل الزمن الذى حطمه اكتشاف السينما .. فيما بعد وبذلك أعطى بيكاسو بعد للفن إيجابيا متحركا بعيدا عن السلبية الثابتة التى ألصقت به لسنين طويلة .

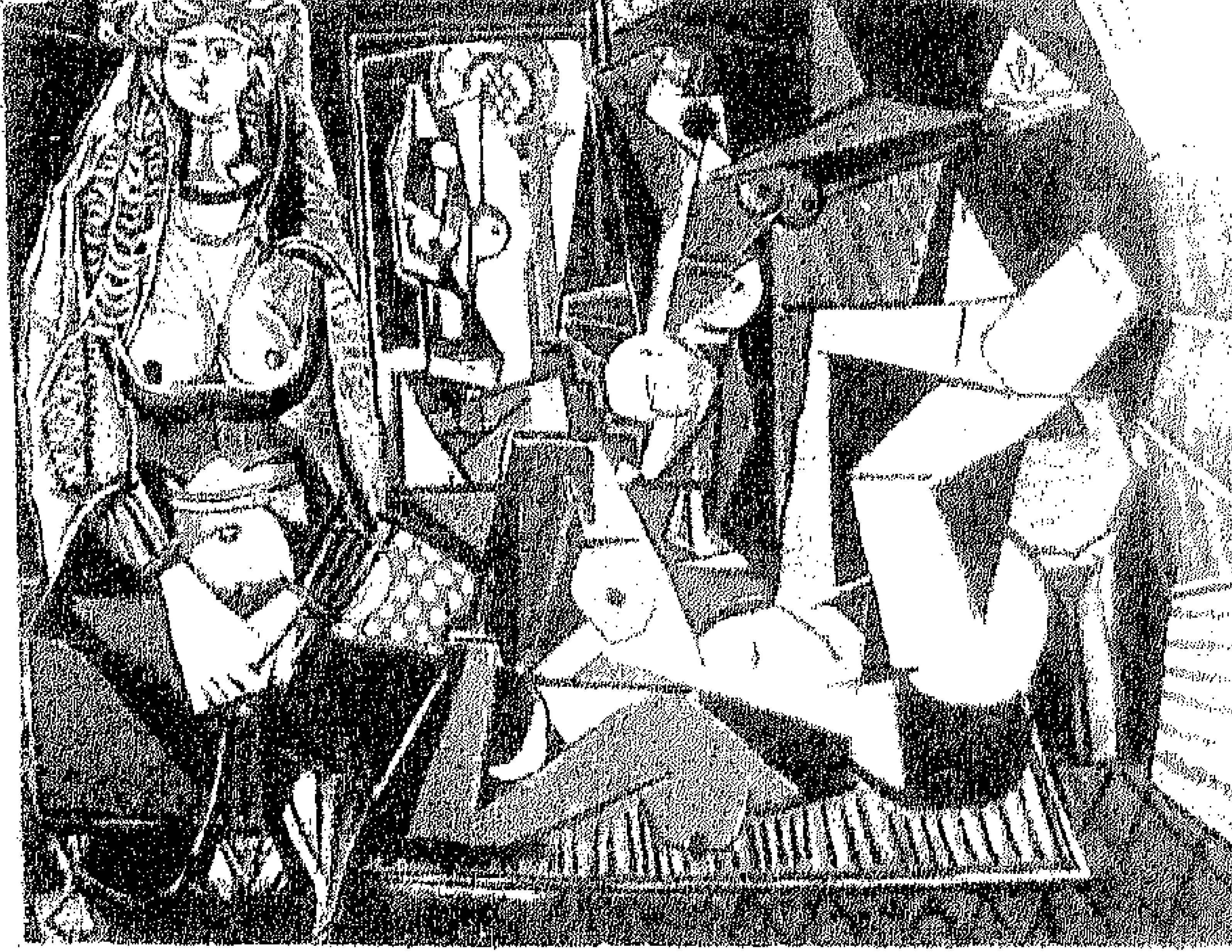
وتعرف الفترة (١٩١٨ - ١٩٢٤) بالمرحلة الكلاسيكية وفيها التقى (بجان كوكتو) مؤلف باليه (الاستعراض) الروسى ودعاه إلى روما لإقامة ديكورات الاستعراض والتقى بمؤسس فرقة الباليه الروسى (دياجيليف) وبالراقص (ماسينى) وتصادق معه .. وبالموسيقى (أيجور سترافينسكى) ، وأعد ديكورات (القبعة المثلثة الألوان) وأنتج فى هذه المرحلة رسوما بالقلم الرصاص فى منتهى الأحكام والأكاديمية والكلاسيكية (لوحة المغتصب سنة ١٩٢٠) وتزوج من راقصة الباليه (أولجا كوكلوفا) فى سنة ١٩١٨ فى روما واستمر فى المرحلة الكلاسيكية .

وفى الفترة من (١٩٢٥ - ١٩٢٨) مر بيكاسو بالمرحلة السيريالية وصور لوحة (الراقصين الثلاثة سنة ١٩٢٥) والأشباح والأطياف وأغوار عقله الباطن .. وأنتج لوحات ذات إحساس رومانسى عن الحياة الشعبية ومصارعات الثيران متأثرا بالفنان الخالد (فرانشسكوجويا) ابن بلده .. ولكن غلب على تلك المرحلة الأسلوب السريالى والتحرر من عوائق العقل والإدراك والمنطق وذهب بعيدا إلى أغوار العقل الباطن اللاواعى متخذا من تشويه الواقع والتراكيب اللامنطقية أسلوبا لبناء لوحاته عبر عن الأجساد الإنسانية بخطوط انسيابية متشابكة مقتربا من الإحساس المنحنى للأجسام البشرية وذلك فى الفترة من عام ١٩٢٧ .

ونراه فى عام ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ يقضى الصيف على شاطىء الريفيرا وأنتج لوحات عن المصطافين بنفس الأسلوب التركيبى النحتى السابق .

وفى الفترة (١٩٣٢ - ١٩٣٨) يمر الفنان بمرحلة الوجوه المزدوجة ذات الإحساس التشاؤمى الممسوخ بإحساس تعبيرى بالآلام البشرية مثل لوحة (المرأة الباكية سنة ١٩٣٨) فنراه يصور حالة نفسية للمرأة وليست ملامح وجهها .

شكل(٨١) تغير حريق - ديلا كرواة-بيكاسو- ١٩٥٥





شكل (٧٨) - المرأة البالية - بيكاسو - ١٩٣٧

وفى عام ١٩٣٧ نراه يصور لوحة حائطية ضخمة (جيرنيكا) فى إحساس غاضب لضرب سكان قرية جيرنيكا العزل بالطائرات الألمانية النازية لوقوفها ضد الجنرال (فرانكو) المستبد . تلك القرية الآهلة بالسكان كانت عاصمة اقليم الباسك الأسبانى مما دفع النازيين إلى امتهان فنه وأعلن هتلر قائمة بالفنانين المنحلين منهم بابلو بيكاسو .

وأثارت لوحة (جيرنيكا) غضب الألمان نحوه وفى إحدى زيارات الضباط النازى له فى مرسمه (اتودبيتز) ليعرض على الفنان زيادة فى مقادير الأطعمة فى الحرب ولكن الفنان طرده وأثناء خروجه شاهد لوحة (جيرنيكا) مستندة على الحائط فقال له الضباط ساخرا (آه .. انت الذى فعلت هذا إذن .. يا سيد بيكاسو .. ؟) فرد عليه بيكاسو ببساطة (أنه أنتم الذين فعلتموه) .

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وانتصار السلام قدم بيكاسو هدية السلام (الحمامة) سنة ١٩٤٩ تلك اللوحة التى منحت العديد من الجوائز .

وفى سنة ١٩٥٠ أنتج لوحة (مذبحة كوريا) دفاعا عن الإنسان ضد الاضطهاد والعدوان والاغتصاب ووقف مع الشعب الأسبانى والكورى والجزائرى فى نضاله العادل .

وفى عام ١٩٥٣ يصور (الحرب والسلام) .

ويقول بيكاسو(١٠٩) (إننى فخور لأنى لم أعتبر التصوير فى أى وقت من الأوقات مجرد متعة أو تسلية بل أردت من خلال الخط واللون مادامت هى أسلحتى أن أتغلغل وأتقدم فى إدراكى للوجود فلم يبدع التصوير لتزين الشقق بل هو أداة حرب إيجابية وسلبية ضد العدو ... وقد كانت حياتى على الدوام دفاعا ضد الرجعية وموت الفن ...) .

ويتجه فى نهاية الخمسينيات إلى إقامة معرض فى سنة ١٩٥٥ فى باريس وأنتج ١٤ لوحة عن أعمال ديلا كرواه وكووبيه بأسلوب سيرالى تجريدى تعبيرى له رائحة أطياف وأشباح بيكاسو اللاواعية والواعية فى آن واحد أنها رؤيا ذاتية وخاصة لفنان أنهك متذوقى ونقاد الفن وراءه فى جميع المدارس والمراحل الفنية التى عبرها .

ونراه يستقر فى جنوب فرنسا ويهتم بالرسم على الخزف فى صورة أطباق زخرفية وأنتج بعض التماثيل فى الفترة الأولى من حياته الفنية .

ونراه ينتج بعض الأعمال الزيتية القليلة فى فترة الستينات مثل لوحة (الرسام والموديل سنة ١٩٦٣) بأسلوب خاص متأثرا بالسيريالية التعبيرية فى سمات تجريدية وألوان صافية صريحة وجريئة إنها تحمل سمات مدارس فنية متعددة ولكنها تنم عن أصالة الفنان بابلو بيكاسو الذى توفى فى عام ١٩٧٣ بفرنسا فى قصر خاص به حيث قضى الخمسة عشر سنة من حياته فى حياة مرفهة جدا فى قصر (فوفينارج فى بروفانس) حيث توفى عن ثروة طائلة جدا تقدر بالملايين .



شكل (٧٥) بابلو بيكاسو
(صورة ذاتية للفنان) ١٩٠٦ – متحف الفن (مجموعة جاليتان) –

لوحة (صورة ذاتية للفنان سنة ١٩٠٦) أنتجت هذه اللوحة فى المرحلة الوردية للفنان فى الفترة (١٩٠٥ – ١٩٠٦) حيث استقر فى باريس وأستأجر مرسم خاص فى (مونمارتر) وتصادق مع الفنانين والشعراء والأدباء وسمى مرسمه هذا (المغسل العائم) ومارس الفن والحياة بحرية مطلقة وبوهيمية لمدة خمس سنوات تقريبا وغلبت على ألوانه فى هذه الفترة اللون الوردى القريب من الفخار المحروق واختفت مظاهر البؤس من لوحاته وظهرت السعادة والبهجة على عيون نساءه وأطفاله ومنها لوحة (الصبى ذو الغليون سنة ١٩٠٥) .. وتعرف فى هذه الفترة على الفتاة (فرناند أوليفيه) .. ومن أعماله صورة شخصية للسيدة الأمريكية (جرترود ستين سنة ١٩٠٦) .. بأسلوب تعبيرى واضح .

ونرى فى لوحة (صورة ذاتية للفنان سنة ١٩٠٦) الملامح الحادة الجادة الواضحة على وجهه والعينان الواسعتان والحاجبان والأنف والفم فى إصرار واضح على شيء محدد بعينه يقف الفنان أو يسير كل متساوى أنه فى حالة سرحان داخلى أو حلم يقظة مستمر لما يعتزم تحقيقه فى حياته الفنية ..

إنها رؤيا ذاتية لذات الفنان فى تلك النظرة المتأنية الداخلية – عيناه مفتوحتان ولكن للداخل لذاته لأعماقه الداخلية فى حوار داخلى مستمر ، وقد أغلق يده اليمنى وثناها أمام خصره فى حالة توقف عن الحركة المادية لأنه مشغول بالحوار الداخلى .. وواضح هذا على العينان الساهمتان المفتوحتان للداخل .

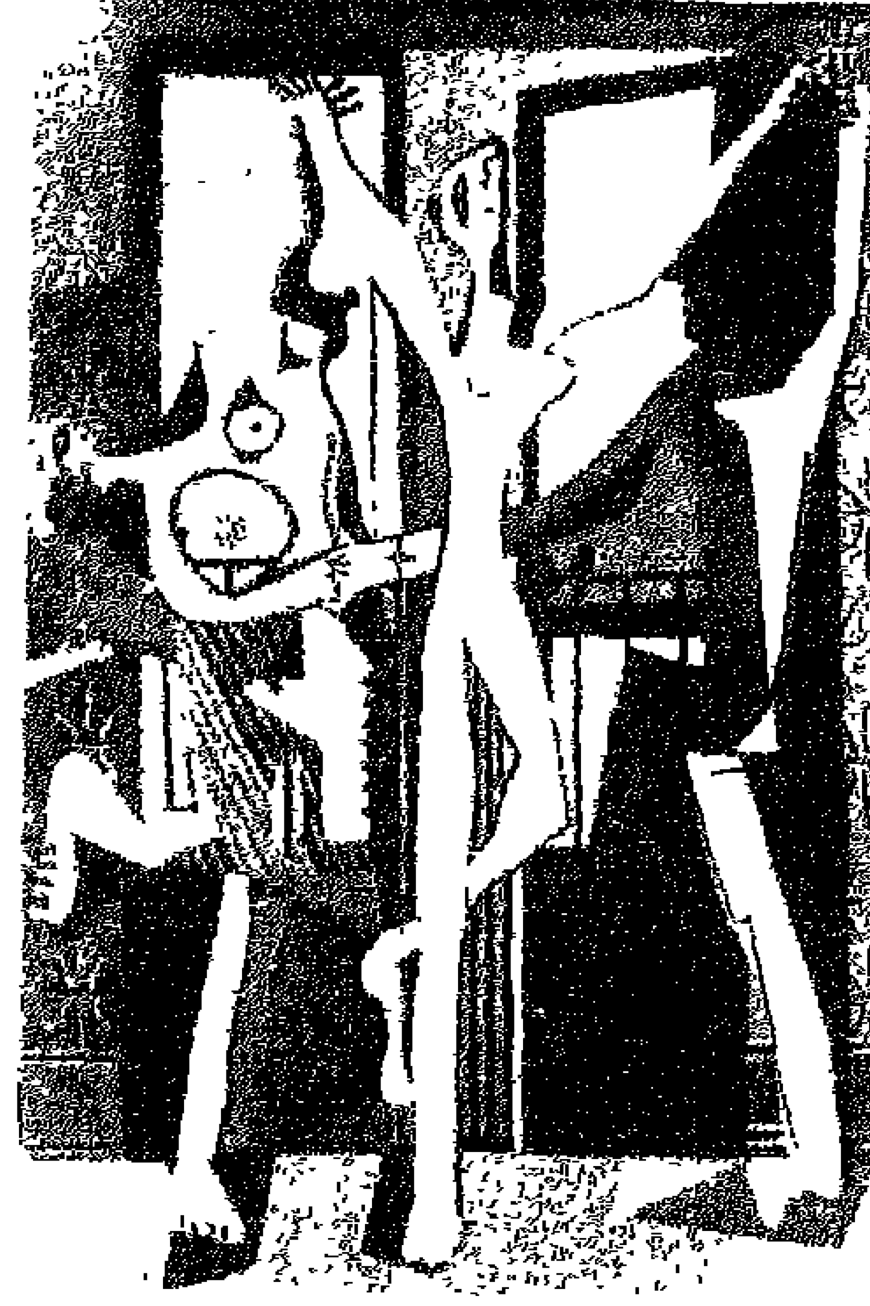
واليد الأخرى على باليت الخاصة بالألوان .. وقد ارتدى قميص أبيض وسروال أخضر باهت وظهرت بشرته باللون الوردى الفاتح وشعره الأسود الكثيف والعينان الواسعتان السوداوتين مثل عيون أهل الأندلس ذت الدماء العربية .

ونلاحظ الخط الأسود المحدد للخط الخارجى لجسده والقميص والوجه والصدر موضحًا الظلال بأسلوب تعبيرى واضح .

ونلاحظ اللون الوردى للبشرة والأبيض وقد وضعه على باليتة اللون مع الأخضر الداكن فى مقابلة مع المجموعة اللونية باللوحة ذات الخلفية الخضراء الباهته .

فنرى السمات التعبيرية فى تلك اللوحة فى النظرة الداخلية ذات الإحساس الدرامى الذاتى والخطوط السوداء والبيضاء المحددة للخط الخارجى معطيًا الإحساس بالشحنة الإنفعالية التعبيرية الصادقة .

(**الراقصون الثلاثة**) ١٩٢٥ –لندن
– المعرض العام – شكل (٧٦)
بابلو بيكاسو



لوحة (الراقصون الثلاثة سنة ١٩٢٥) تنم عن أسلوب تعبيرى برؤيا تجريدية تكعيبية بعد أن مر الفنان بالمرحلة الزنجية ومرحلة الوجوه المزدوجة ثم بالمرحلة التكعيبية التوافقية (١٩١٣ – ١٩١٦) ثم بالمرحلة الكلاسيكية (١٩١٨ – ١٩٢٤) وتنفيذه لديكورات مسرحية الباليه الخاصة بالفنان (جان كوكيتو) باليه (الاستعراض) فى روما وزواجه من راقصة البالية (أولجا كوكولوفا) .. ثم يتجه بعد ذلك الفنان إلى المرحلة السيريالية ويغوص فى أعماق العقل الباطن والرؤيا الداخلية أحيانا بأسلوب تعبيرى وسيريالى .

فنرى لوحة (الراقصون الثلاثة سنة ١٩٢٥) ذات أسلوب تعبيرى فى الإيقاع الحركى للراقصين وأيضًا فى الخط المعبر بمرونة وحرية عن ذلك الإيقاع الحركى ومعبرا بالشحنة الانفعالية التعبيرية لهؤلاء الراقصين ولكن فى أسلوب لونى قريب من التركيبية التجريدية فى الألوان الصافية النقية بلا أى درجات أو تدريجات أو ظلال أو أشباه ظلال وكذلك فى المساحات المشكلة للفراغ تلك المساحات المستقيمة الحادة بأسلوب تكعيبى والخطوط المتعرجة بتجريدية واضحة .

فاللوحة بها الإيقاع الحركى التوافقى نتيجة لتداخل حركات أعضاء جسد الراقصين الثلاثة . فنرى الشخص الأوسط رافعا كلتا يديه وله صدر نسائى وقد انثنى إلى الخلف والشخص الأيمن فى وضع يكاد يلمس الشخص فى الوسط أما الشخص فى الجانب الأيسر فيقوم بالعزف الموسيقى والرقص معا وله عينان نسائيتان .

ونلاحظ التداخل فى التفاصيل المجردة فالأعين ليست فى أماكنها أو أوضاعها السليمة والأحذية لها مفاتيح موسيقية والصدر النسائى عبارة عن دائرة صغيرة .. والآلات الموسيقية تتداخل مع الأجساد . وجدران الغرفة بها زخارف متكررة بأسلوب شرقى متخذة الألوان الحمراء والبنية والرمادية والصفراء والأبواب ذات ألوان بنية داكنة وزجاجها أزرق صافى ... فى تداخل مع الآلات الموسيقية .. إنها رؤيا تكعيبية تجريدية ولكن هناك سمات تعبيرية فى المضمون العام للوحة فى الإيقاع الحركى الانفعالى للراقصين والخط المرن المعبر عن الحركة .. فهى تجمع بين العديد من الأساليب وتحمل فى داخلها الشحنة الإنفعالية المناسبة المكملة لمفهوم الموضوع المراد التعبير عنه داخل إطار اللوحة فى انحراف فى الخط بقصد إيجاد علاقات جديدة وتكثيف الشحنة الانفعالية .

(رأس المرأة النائمة) ١٩٣٢ – لندن
– المعرض العام – شكل (٧٧)
– **بابلو بيكاسو**



تظهر فى لوحة (رأس امرأة نائمة سنة ١٩٣٢) القوة التعبيرية لألوان بيكاسو فى الخلفية السوداء الداكنة .فنرى وجه المراة من منظر جانبى مائل بشكل بيضاوى وأنف

كبير وعين ليست فى موضعها من الوجه وفم مغلق وملامح مستسلمة للنوم وشعر الرأس على لونه أخضر وأحمر والملابس بها زخارف حمراء أو صفراء فى تردد خطى أفقى ورأسى بالأحمر والأسود وهنا العنق باللون الأصفر والوجه بالأزرق الباهت ونرى بقعة لونية قوية خضراء على منطقة العين والأنف والجبهة من وجه المرأة .. كما لو أن أحلامها قد افاضت وظهرت على ملامحها بشكل واقعى ... مازجًا بين رؤيا الأحلام ومفهوم الزمن الواقعى الملموس فى تداخل غريب للمساحة الخضراء للجبهة – وقد اختصر الفنان شكل الذراع والأصابع المنثنية فى بساطة أفقية أسفل وجه المراة النائمة .

ونلاحظ الانحراف فى دفع العين بالنسبة للجبهة فى قوس أسود بسيط ... ثم ذلك الخط الأسود السميك حول الرأس وداخل اللون الأخضر ويرتد بشكل دائرى ناقص على الوجه من ناحية الأذن معطى الإيحاء باتجاه عين كبيرة تتسع لمساحة الوجه بالكامل ... ونلاحظ كيف صور الفنان حالة الاستسلام الكاملة للنوم على محيا تلك المرأة الغارقة فى أحلامها الخضراء بأسلوب تعبيرى واضح .

ونلاحظ التقابل بين الأخضر والأزرق والأحمر والأخضر فى آن واحد مع الأسود الذى يعطى ظلالا قاتمة ومحددة بأسلوب مفاجىء لتفاصيل الملابس المزخرفة بأسلوب شرقى متكررة .

فلوحة (رأس امرأة نائمة سنة ١٩٣٢) هى حالة نفسية لتلك المراة أثناء نومها الهادى مقحمًا نفسه داخل أحلامها فى تعبيرية ذاتية لملامح وجهها مثلما نراه عبر عن ذلك فى لوحة (المرأة الباكية سنة ١٩٣٧) .

(جيرنيكا) ١٩٣٧–
٣٤٩,٣×٧٧٦,٦سم
شكل (٧٩)





جزء تفصيلى
شكل (٨٠)

في عام ١٩٣٧ نشبت حرب أهلية فى أسبانيا وقامت الطائرات الموالية للجنرال (فرانكو) بضرب قرية (جورينكا) بالقنابل بصورة وحشية فانفعل بهذا الحدث الأليم الفنان الأسبانى بابلو بيكاسو وكان وقتها مقيم فى باريس .

فـأتى بلوحـة هى رد على العنـف الهمجى الشرس على السكـان العـزل فى إحـدى القرى البسيطة بأسبانيا تبلغ مساحتها (٣٤٩,٣ * ٧٦,٦ سم) - بأسلوب تعبيرى غايـة فى القـوة والسيطـرة على المشاعـر - فنرى القتلى الأبريـاء يتشبثـوا بـالسكين التى ذبحوا بها ويطعنوا حصان الإشاعات الزائفة الصحفية .. والنساء غاضبات فى مقاومة شديدة .. وذلك الثور الغاشم المسيطر على التكوين والحصان الصاهل الصارخ .. والمصباح الكهربـائى والمصبـاح الكيـروسينى وأشلاء القتلى مـن أذرع وأرجـل ورؤوس مفوصلة عن الأجساد إنها مأساة حرب الأبائدة لقوم عـزل آمنين عبـر عنهـا الفنـان فى ثورة فنية عارمة حيوية وإيجابية وبناء قوى مؤكدا ومعطيـا بعـدًا انسانيـا وسياسيـا عـن المأساة فى تلقائيـة صريحة وصادقـة بعيـدا عـن السرد الأدبى أو الرمـزى للواقعـة ولكـن أعطاها بصدق انفعاله بعدًا حقيقيًا نتيجة لصدق الإنفعال هذا الانفعـال تخطى اللوحـة بإطارها التقليدى لتتعدى مفهوم المأساة المحدود وتعبر عن مأساة البشر فى كل زمان ومكان .. وبذلك نرى لوحة (الجورنيكا) قد أصبحت رمز نضال الشعوب ضد القوى الغاشمة والمستبدة .

ونلاحظ فى البناء الفنى للوحة (الجورنيكا) الترابط بين العناصر المتعددة بالرغم من تعدادها الكثير ولكن هناك محور هرمى كبير يقـوم بربـط تلك العنـاصر فيمـا بينهـا وهو المحور (أ ب جـ) لرأس الهرم من المصباح الكهربى (أ) والضلع الأيمن ينتهى عند القدم المفصولة (ب) والضلع الأيسر (أ جـ) عند اليد المفتوحة .

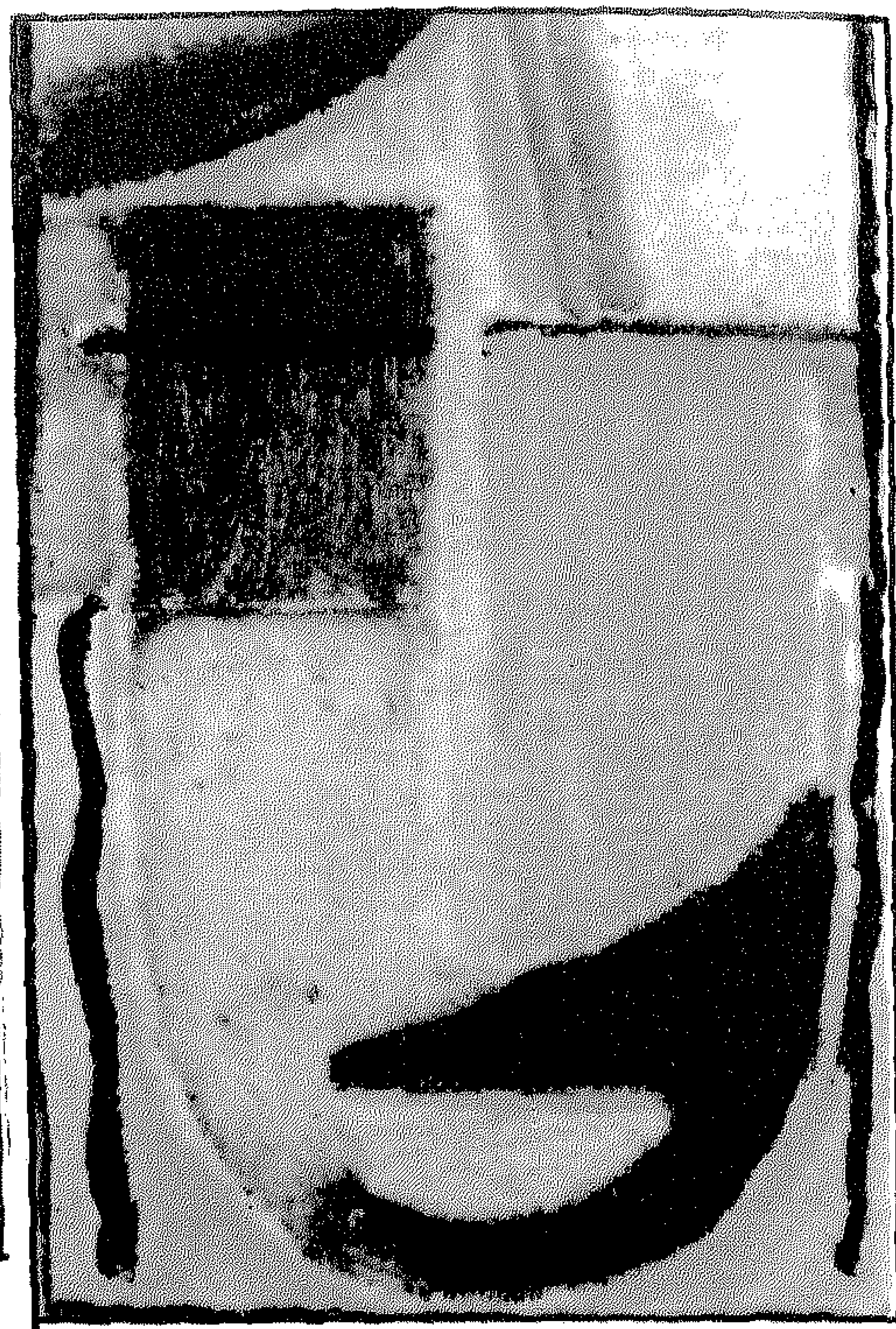
ذلك المحور الهرمى البنائى أعطى ثباتا للتكوين ورصانـه لـه واستقـرار بداخلـه تـردد المحاور الدائرية والمثلثة والأفقية الثانوية فى تداخل متـردد مثـل أقـدام الجـواد والـرؤوس الآدمية المستقيمة والأذرع المفصولة وبقايا الجرائد والمنشورات فى تنغيم خطى مساحى داخلى يعطى الإحساس بالتناغم الخطى الداخلى .

ونلاحظ أيضا رأس الجواد المنفزع وفمه المفتوح وأسنانه وأنفه الضخم فى حالة تعبيرية عن شدة المعاناة معطيا مركزًا هامًا فى التكوين متقابل مع المصباح الكهربى ورأس الثور .

ونلاحظ أن هناك فى أقصى الجزء الأمامى العلوى أيدى مرفوعة ورجل يصرخ فى تقابل مع رأس الثور والمرأة المنفزعة فى الجانب الأيسر .. ونرى قرن الثور دليل على القوة الغاشمة والعينان لهما الأسلوب التكعيبى المتداخل مع الأذن .

وتلعب الدرجات المتدرجة من الأسود ومشتقاته والبنى الداكن دور هام فى إعطاء البعد النفسى للمأساة الصريحة الحقيقية الواضحة بعيدًا عن أى لون أو زخرفة أنها مأساة البشر فى كل العصور تجاه القوى الغاشمة فنرى الأشلاء والصراخ والعويل والقتل والمقاومة المستميتة بأسلوب تعبيرى مشحون بقوة تعبيرية هائلة تدين الإرهاب بكل صورة .

ونلاحظ الانحراف فى الخط ونسب الأشكال الحيوانية والبشرية واضح ليخدم الشحنة الإنفعالية التعبيرية ..فنجح (بيكاسو) فى وضع المشاهد على حافة الإنفعال بالمأساة البشرية ولم ينقل الانفعال ذاته بطريقة إنشائية أو انفعالية مباشرة تنتهى بانتهاء الحدث المادى الزمنى للمأساة .. فأتى ببناء فنى مركب له صفة الإنطلاق والتلقائية فى أصالة تتسع لمعاناة البشرية من العدوان والظلم فى جميع الأماكن ومختلف الأزمنة التقليدية المعاصرة فى دراما أنسانية تخطت مفهوم الحدث العسكرى السياسى زمانيًا ومكانيًا.. لتصبح معبرة عن الواقع المأسوى الدرامى لأنسان القرن العشرين – فى الأرض الفلسطينية المحتلة وجنوب أفريقيا والبوسنة والهرسك وغيرها متحولاً هذا العمل إلى رمز أنسانى عالمى يتسع معبرًا عن مآسى الانسانية بمفهومها الكبير .



شكل (٣٣) التحولات وجه انسان
اليكس فون جولينسكى - ١٩٢٠



شكل (٨٢) السيرك الأزرق
مارك شاجال - ١٩٥٠



شكل (٧١) المهرج الأحمر
كيس فون دونجن - ١٩٠٥



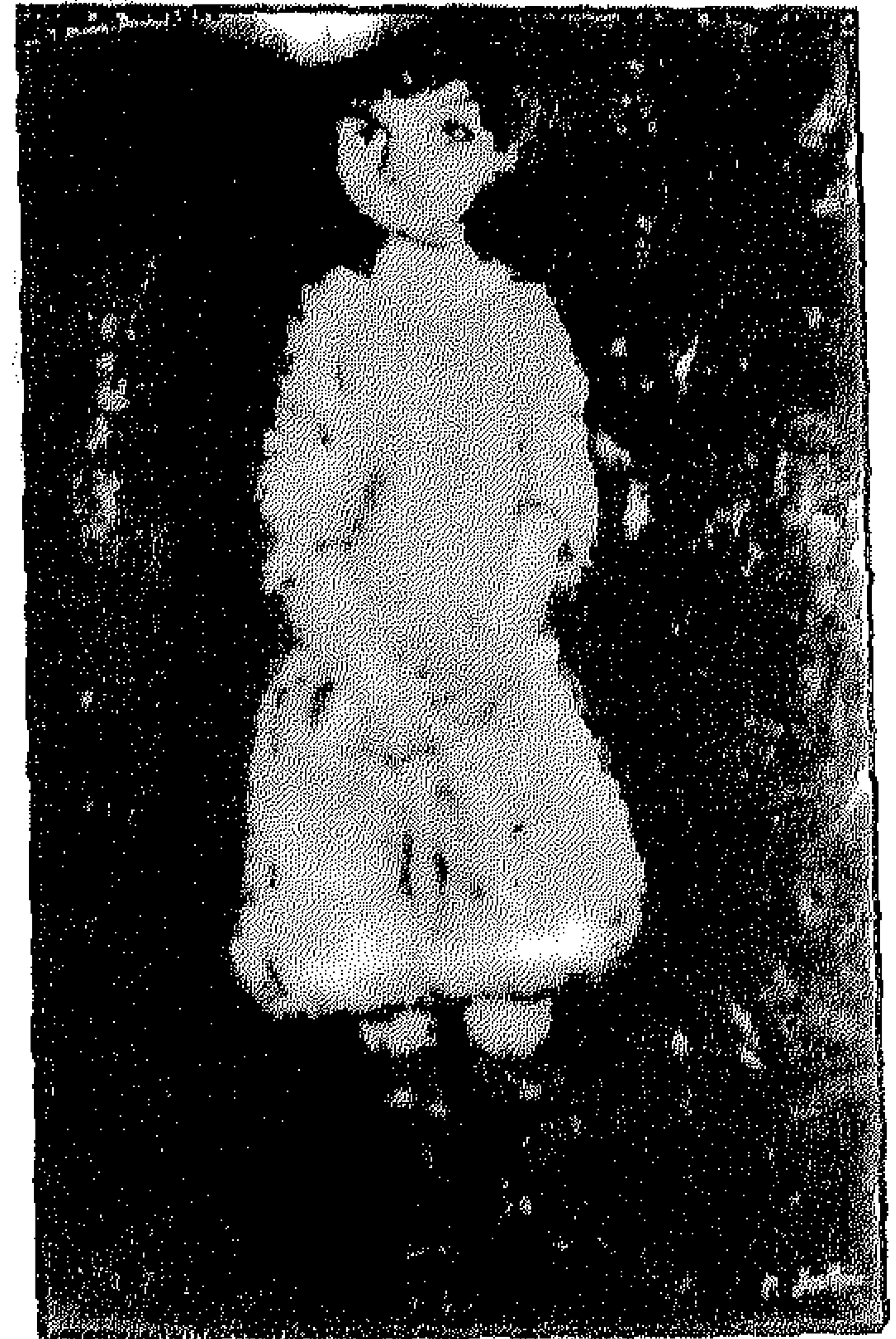
شكل (٦٦) القارب المبحر
موريس دى فلامنك - ١٩٠٦



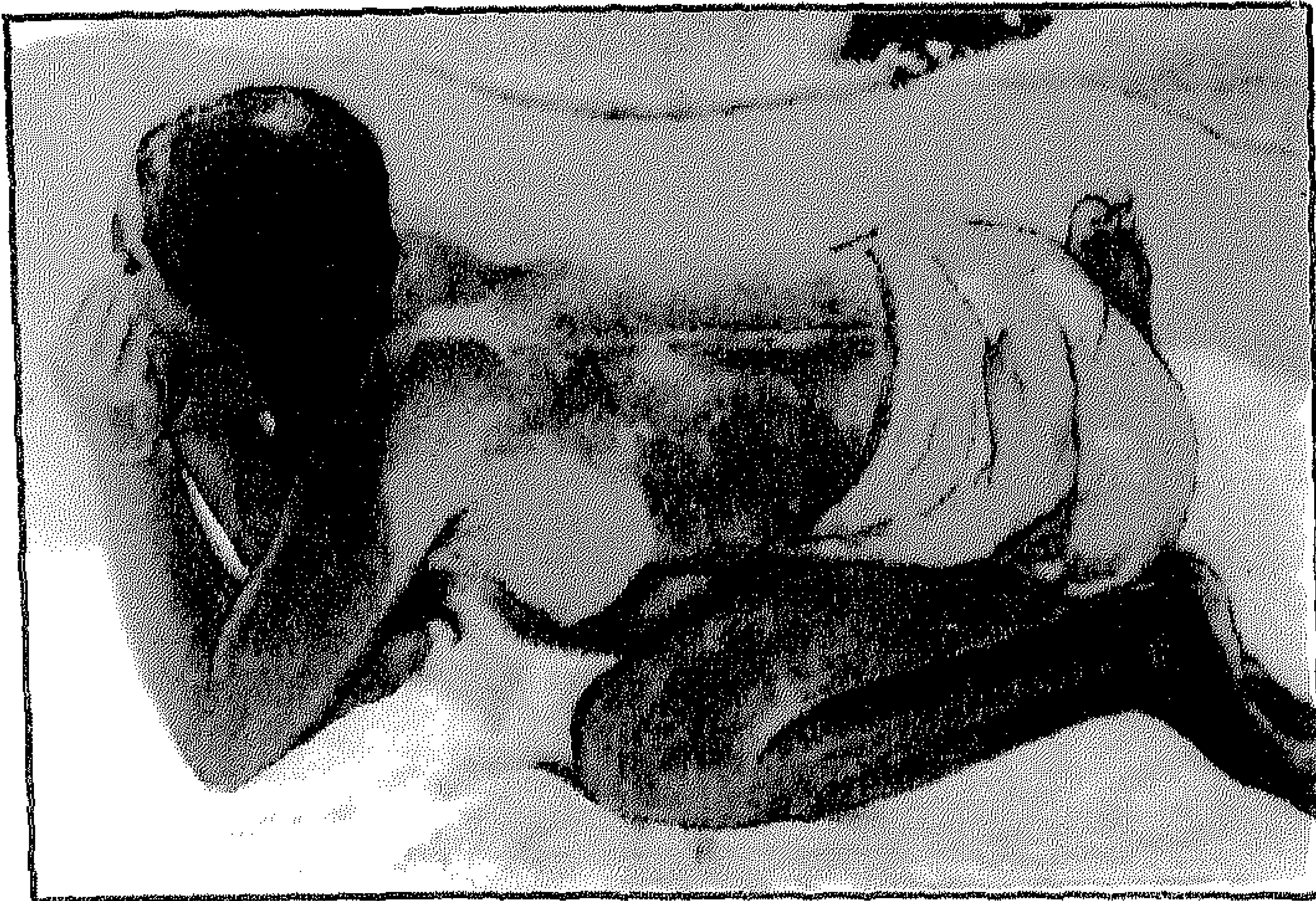
(شكل ٨٤) صورة شخصية للفنان حاييم سوتين
أميدو موديليانى



(شكل ١) الزاواوى - فان جوج



(شكل ٨٥) فتاة صغيرة داخل
محلول - حاييم سوتين



(شكل ٦٥) أوهايو
- بول جوجان ١٨٨٩

حواشي الباب الثالث

(١٠٢، ١٠٤) . Renata Megri-Matisse and Fauves - P . 88, 7

(١٠٣، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩) د . نعيم عطية – حصاد الألوان ص ٥٦ ، ص ١٢٦ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٣٧ .

(١٠٥) Joseph-a dictionary of expressionism p.95.

(١١٠) راجع – لوحات الفيوم وليست وجوه الفيوم – كتاب القيم التشكيلية – د. مصطفى يحى – دار المعارف .

فهرس الاعمال الفنية

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

الوثائق

صفحة

المراجع العربية

١–أرنولد هارزر – الفن والمجتمع عبر التاريخ – ترجمة د . فؤاد زكريا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧١ – الجزء الثانى .

٢–جان برتليمى – بحث فى علم الجمال ، ترجمة د . أنور عبد العزيز – دار النهضة – الفجالة – ١٩٧٠ .

٣–جيروم ستولنيتز – النقد الفنى – ترجمة فؤاد زكريا – الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية – ١٩٨١ .

٤–حسن سليمان – حرية الفنان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ – ٢٤×١٧سم .

٥–حسن محمد حسن – الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربى .

٦–زينب عبد العزيز – أوجين ديلاكرواة – من خلال يومياته – دار المعارف بمصر – ١٩٧١ .

٧–د . زكريا ابراهيم – مشكلة الفن ، مكتبة مصر – بالفجالة – ١٩٧٦ .

٨–د . عبد الرحمن عيسوى – معالم علم النفس ، دار الفكر الجامعى .

٩–د . عبد العزيز القوصى – أسس الصحة النفسية ، مكتبة نهضة مصر – القاهرة طبعة خامسة – ١٩٧٥ .

١٠–د . عبد الفتاح حسن أبو علبة ، د . اسماعيل ياغى – تاريخ أوربا الحديث والمعاصر ؛ دار المريخ – الرياض – المملكة العربية السعودية – سنة ١٩٧٠ .

١١–د . عبد المعطى محمد – مشكلة الإبداع الفنى – رؤيا جديدة – دار الجامعات المصرية – الاسكندرية سنة ١٩٧٧ .

١٢–عبد الحليم محمود السيد – الإبداع والشخصية – دراسة سيكولوجية – دار المعارف سنة ١٩٧١ .

١٣–د . محمود بسيونى – التربية الفنية والتحليل النفسى ، دار المعارف – مصر ١٩٧٢ .

١٤–د . محمود بسيونى – أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب – القاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٨٠ .

١٥–محمد عزت مصطفى – قصة الفن التشكيلى – العالم القديم ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ – طبعة ثانية .

١٦–محمد عزت مصطفى – قصة الفن التشكيلى – عصر النهضة – دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ .

١٧–د . مصطفى غالب – (تقديم) فى سبيل موسوعة نفسية – منشورات دار المكتبة – الهلال – بيروت – ١٩٧٨ .

١٨–د . مصطفى غالب – (تقديم) الانهيار العصبى (الهستيريا) – منشورات دار المكتبة – الهلال – بيروت – ١٩٧٨ .

١٩–د . مصطفى حجازى – الفحص النفسانى – مبادئ الممارسة النفسية – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت .

٢٠–د . مصطفى سويف – العبقرية فى الفن ، مطبوعات الجديد – العدد ١٧ سنة ١٩٧٣ .

٢١–د . محمد حماد – تكنولوجيا التصوير – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ طبعة أولى .

٢٢–د . نعيم عطية – العين العاشقة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ .

٢٣–د . نعيم عطية – حصاد الألوان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

٢٤–د . نعيم عطية – التعبيرية فى الفن التشكيلى – دار المعارف – القاهرة عدد (٦٥) .

٢٥–نعمت اسماعيل – فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك دار المعارف بمصر – ١٩٧٦ .

٢٦–نعمت اسماعيل – فنون الشرق الأوسط – من الغزو الإغريقى حتى الفتح الإسلامى – دار المعارف بمصر – ١٩٧٥ .

٢٧–نعمت اسماعيل – فنون الشرق الأوسط والعالم القديم – دار المعارف بمصر – طبعة الثانية ١٩٧٥ .

٢٨–هربرت ريد – تعريف الفن – ترجمة د . إبراهيم إمام ، د . مصطفى الأرنؤوطى – دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٦٢ .

٢٩–هربرت ريد – تربية الذوق الفنى – ترجمة / يوسف ميخائيل دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٧٥ .

٣٠–د . يوسف مراد – علم النفس فى الفن والحياة ، كتاب الهلال – العدد ١٨٧ – ١٩٦٦ – دار الهلال .

* * *

المراجع الاجنبية

1. Aime Azar-Le Veil D. La Conscience Picturale en Egypt Le Cairo 1954.

2. Bernard Denvir - Impressionism - London - 1974.

3. Brian Petric - Van gogh. Phaidon - Yugoslavia - 1979.

4. Enriqueta Harris - Goya - 1975 - Phaidon Press.

5. Douglas Hall - Klee - Phaidon - 1977 - by phaidon press Linited.

6. Gerhardus - Expresionism - Phaidon. Oxford - 1979 - Amsterdam.

7. Joseph - Emile Muller - A. dictionary of expressionism - ISBN - 1973.

8. Keith Roberts - The Impressionists and post - impresionists - phaidon. Italy - Milan - 1978.

9. Nicholas Wadley - Gauguin - phaidon - Italy Milan - 1978.

10. R.H. Fuchs - Dutch painting.

11. Renata Negri - Matisse and Fauves. Lanplight pubishing, Inc, New York - 1975.

12. Roland Penrose - Picasso - phaidon - paris 1974.

13. Thames and Hudson - Elgreco - 1977 Italy.

14. Thames and Hudeson - primitive - painters - London - 1978.

15. The Macmilan - Encyclopedia of art-Trewin capplestone. Limited - 1977.

16. Peter and Linda Murray. The penguin Dictionary of Art - Artists - U.S.A. - 1978.

17. Wolf - Dieter Dube - The expressionists Thames and Hudson. London - 1977.

18. Waldemar George - par - la peinture Expressionists - Editions almery Somogy - Paris.

رقم الإيداع		٢٣٥٤ / ١٩٩٤
الترقيم الدولى	977 - 02 - 4345 - X	ISBN

٢٠ / ٩٣ / ٣

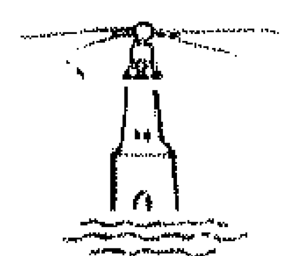
طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



دكتور مصطفى محمود محمد يحى

- ولد بالقاهرة ١٩٤٨ .
- دكتوراة فلسفة الفنون فى النقد الفنى
بمرتبة الشرف الأولى سنة ١٩٨١ - أكاديمية الفنون .
- أقام العدد من المعارض التشكيلية فى الفترة (٧١ - ١٩٩٣) .
- أشترك فى المعارض الرسمية .
- نشر عشرات الدراسات النقدية فى الفن التشكيلى والسينمائى .
- صدر له مؤلفى - التذوق الفنى والبهما سنة ١٩٩١ .
القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ودراما اللوحة سنة ١٩٩٣ .
- عضو جمعية أتيلية القاهرة للفنانين والكتاب .
- عضو نقابة التشكيليين - شعبة تصوير .
- عضو مؤسس بجمعية خريجى معهد النقد الفنى .
- عضو هيئة التدريس بالمعهد العالى للنقد الفنى (دراسات عليا) .





دار المعارف